PESTI MAGÁNSZÍNHÁZAK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem

HUMANIÓRÁK

Heltai Gyöngyi



L'Harmattan

Pesti magánszínházak a két világháború között

• Humaniórák •

Heltai Gyöngyi

Pesti magánszínházak a két világháború között

Transzatlanti hatások, lokális érdekvédelem

L'Harmattan
2021

A kutatás az Innovációs és Technológiai Minisztérium Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal által kibocsátott ELTE TKP2020-IKA-05 sz. támogatói okirat alapján, a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program keretében valósult meg.

DOI: https://doi.org/10.56037/978-963-414-797-8

ISBN 978-963-414-797-8
ISSN 2732-1959

A kiadásért felel a L'Harmattan Kiadó igazgatója.

A kötet megrendelhető, illetve kedvezménnyel megvásárolható:
L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
www.harmattan.hu

TARTALOM

BEVEZETÉS

A színház – eme élőmunka-igényes szolgáltatásként jellemezhető, részben művészeti-, részben iparág – kultúrában betöltendő szerepe, finanszírozásának jellege és mértéke újra társadalmi viták középpontjában áll. Ezt a napjainkban érzékelhető színházi modellváltást törekszem kultúrtörténeti kontextusba helyezni a két világháború közötti magánszínházi működés feltételrendszerének és szakmai érdekvédelmi szerveződéseinek áttekintésével. A szaktanulmányokból álló kötet levéltári alapkutatásra épül: a Budapesti Színigazgatók Szövetségének az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában található, az 1918–1942-es időszakot felölelő anyagára, valamint a Vígszínház szintén ott őrzött iratanyagára támaszkodik elsősorban. A cél, hogy a vígszínházi vezetés és a pesti magánszínház-igazgatók szervezetének kulturális rezilienciáját, a kihívásokra reagáló alkalmazkodási technikáit döntően nem nyilvánosságnak szánt, eddig ismeretlen szempontokat tartalmazó jegyzőkönyvekből, belső dokumentumokból ismerhessük meg. A transznacionális színháztörténet szemszögét alkalmazó tanulmányok nem elsősorban alkotók (színészek, rendezők), hanem a magánszínházak működését, profilját, repertoárját döntően meghatározó magyar és külföldi tulajdonosok, bérlők, színigazgatók tevékenységének és szakmai hálózatának vizsgálatát célozzák. Hiszen a Budapesti Színigazgatók Szövetségének vezetőségét alkotó, tőkével rendelkező vagy tőkéstárssal működő színigazgatók nyerték el a székesfővárostól a koncessziót, ők szerződtették és fizették a művész- és kiszolgálószemélyzetet. Gyakran ők döntöttek a bemutatandó darabok lekötéséről, befolyásolva ezzel a repertoárt és a befogadói ízlést. A mindig kiemelt jelentőségű fővárosi színházi életben az állami támogatást élvező Nemzeti Színház önmagában nem lett volna képes külföldön is piacképes produkciókat létrehozó színházi ipart fenntartani, és partnerként bekapcsolódni a kozmopolita szórakoztatóipari hálózatokba.

A kötet első része – *A globális színházi hálózatok pesti leányvállalata – amerikai tulajdonos és bérlő a Vígszínházban és a Fővárosi Operettszínházban* – a transznacionális szórakoztatóipari hálózatok pesti jelenlétének következményeit vizsgálja a legtőkeerősebb magánszínház, az 1920-tól amerikai tulajdonban lévő Vígszínház példáján. Elsősorban Roboz Imrének, a színház igazgatójának Ben Blumenthallal, a Vígszínház tulajdonos-bérlőjével és Zukor Adolffal, a Paramount elnökével való együttműködésének – tehát a Broadwayhoz és Hollywoodhoz fűződő személyes, üzleti, szakmai kapcsolódásoknak – a pesti színházi élet egyes szegmenseire gyakorolt hatását vizsgálom.

A lokális szemszögre, a pesti magánszínházi mező szakmai érdekképviseleti szervezeteire és egyeztetési mechanizmusaira fókuszáló második részben – *A Budapesti Színigazgatók Szövetsége – a pesti magánszínházi működés koordinálója* – egy 1918-ban gazdasági érdekvédelmi céllal alakult szakmai szövetség iratanyagát elemzem. Így kívánva jellemezni a főváros – kutatásokban sokáig elhanyagolt – kereskedelmi színházi hagyományát, mely a terület professzionalizálódása, majd specializálódása után a huszadik század elejétől meghatározó volt. A szövetség irattára a „tisztikar" belső erőviszonyait kirajzoló értekezletek, rendes és rendkívüli közgyűlések jegyzőkönyveit tartalmazza éves bontásban. Külső kapcsolódásaik feltérképezéséhez pedig a hatóságokhoz címzett kérvények, a kulturális és politikai elit tagjaival folytatott levelezés, valamint a tömegkultúra mezőn működő egyéb szakmai szövetségekkel (Budapesti Színészek Szövetsége, Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete) folytatott tárgyalásaik jegyzőkönyvei állnak rendelkezésre.

A harmadik részben – *Magánszínház-ellenes érvelés és gyakorlat – a javak és státusok újraelosztásának igénye* – azokat a szakmai támadásokat vizsgálom, amelyek 1939-től elodázhatatlan színházszervezeti reformra és elitcserére hivatkozva, a magánszínházi működés két háború közötti viszonylagos autonómiájának megszüntetésére törekedtek. A Színművészeti és Filmművészeti Kamara (1939–1944) a „keresztény nemzeti alapon való átépítés", a pártállami színházi irányítás pedig a marxista-leninista ideológia szolgálatába kívánta állítani a színházat. A magánszínházak működésébe való politikai beavatkozás indoka is hasonlított, amennyiben mindkét időszakban a színházzal szemben támasztott „kultúrkövetelmények" megnövekedésével, az üzleti jelleg kiküszöbölésének szükségességével indokolták a felülről bevezetett reformokat. Levéltári- és sajtóforrásokra építve, ebben a részben a Budapesti Színigazgatók Szövetsége tevékenységének értékelését vizsgálom a Színművészeti és Filmművészeti Kamara, illetve az 1945 után létrehozott új színházi érdekvédelmi szervezetek – a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete és a Színház- és Filmművészeti Szövetség – nézőpontjából. Arra is utalok, hogy az új szerveződések mennyire voltak hatékonyak a színházak működőképességének és autonómiájának fenntartásában, a színészek és a színigazgatók szakmai érdekvédelmének biztosításában.

A Vígszínház, a pesti színházi ipar zászlóshajója

A kötet első részének tanulmányai azért fókuszálnak a Vígszínházra, mert vezetői a vizsgált időszakban meghatározó szerepet játszottak mind a Budapesti Színigazgatók Szövetsége döntéshozatalában, mind a pesti színházak nemzetközi, elsősorban amerikai kapcsolatainak bonyolításában. A Vígszín-

ház 1896-os megnyitásának indokait így foglalta össze 1918-ban a Magyar Vígszínház Rt. igazgatóságának elnöke, dr. Wágner Géza:

> *„A középosztályban szaporodott azok száma, akik helyénvalónak látták, hogy a fővárosban egy újabb, a kor igényének megfelelő magánszínház épüljön és abban a magas színvonalon álló-, főképpen a víg műfajt kultiváló színművészet otthont találjon. Így alakult meg, teljesen altruisztikus alapon, spekulatív tőke részvétele nélkül 1894-ben 50.000 ft, vagyis 100.000 k. részvénytőkével részvénytársaságunk, melynek első igazgatósága feladatul azt tűzte ki, hogy hazánk ezredéves fennállásának ünnepélyei keretében a magyar Vígszínházat megnyitja."*[1]

1896-tól 1920-ig Faludi Gábor vállalkozó bérelte a modern és elegáns színházépületet, irányította és finanszírozta a működést. E stabil háttér tette lehetővé Ditrói Mór rendező folyamatos társulatépítő munkáját, melynek a nézők és kritikusok által elismert, társalgásiként jellemezhető vígszínházi stílus lett az eredménye. A színház „húzónevei", például Varsányi Irén és Hegedűs Gyula természetes, de nem sokkoló őszinteségű játékstílusukkal hódítottak. Fiatal írókból, újságírókból formálódott a Vígszínház „háziszerzőinek" köre. Közülük Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért darabjait az 1910-es évektől külföldön is gyakran játszották, alkotóik így bekapcsolódtak a kozmopolita darabkereskedelmi hálózatokba. Az első világháború kezdetben megakasztotta ugyan a Vígszínház jövedelmező működését, de az 1917/18-as szezon – a feszült belpolitikai helyzet és az ellátási nehézségek ellenére – már újra sikeres volt. Nemcsak a sajtó, hanem a Vígszínházat működtető Magyar Vígszínház Rt. 1918-as igazgatótanácsi jelentése is sikeres üzletmenetet konstatált:

> *„Különösen a legutóbbi év múlta felül e tekintetben az előzőket, a nagymérvű látogatottságnál fogva csak nagyobb időközökben vált szükségessé új daraboknak színrehozatala; a múlt saison darabjai még ma is telt házakat vonzanak. Ez a keresettség igazolni látszik ama korábbi megfigyelésünket, hogy a háború okozta gondokat a közönség szórakozással, a művészetben való gyönyörködéssel kívánja enyhíteni."*[2]

Radikális változás a Vígszínház helyzetében a Tanácsköztársaság idején következett be, mikor a magánszínházakat államosították, a szabad darabvá-

[1] OSZK SZT Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok, Magyar Vígszínház Rt. 1918. április 21-i, 24. rendes közgyűlésének jegyzőkönyve.

[2] Uo.

lasztást korlátozták, és az előadásokban megjelent a politikai propaganda. A kommünt követően Faludi Gábor – feltehetőleg épp a Tanácsköztársaság alatt tapasztaltak nyomán – 1920-ban váratlanul eladta színházát a Zukor Adolf, magyar származású filmcézár egyik cégénél dolgozó Ben Blumenthal amerikai filmes és színházi vállalkozónak. Blumenthal a színházvásárlási üzlet nyélbeütésében közreműködő fiatal Roboz Imrét nevezte ki ügyvezető igazgatónak. Roboz a filmipari vállalkozó Ungerleider Mórnak, a Projectograph tulajdonosának unokaöccse volt. Feltehetőleg e rokoni kapcsolat révén korábban a Nordisk Films Co. képviselőjeként dolgozott, majd 1914-től igazgatóként a Projectograph Mozgófénykép- és Gépgyár Rt.-ben, 1915-től az Apolló Moziban, 1918-tól pedig az Apolló Színpadon. 1917-től Roboz tagja volt a Phönix Filmgyár Rt. igazgatóságának. A húszas évek elejétől 1926-ig Ben Blumenthal érdekeltségébe tartozott a Vígszínház mellett a Fővárosi Operettszínház is. Az épületet az amerikai vállalkozó építtette át orfeumból elegáns operettszínházzá. A New Yorkban élő producer bérlősége idején azt is Roboz irányította, aki emellett 1922-től a Budapesti Színigazgatók Szövetségének alelnöke, majd 1931-től elnöke is volt. A Trianon utáni feszült légkörben, Blumenthal – az őt külföldiként és zsidóként érő politikai támadások miatt – nem tudta létrehozni a két pesti színházára alapozott, kellően jövedelmező szórakoztatóipari trösztöt. Így lemondott a Fővárosi Operettszínház bérletéről, és 1926-tól a Vígszínházat is bérbe adta Roboz Imrének. Ugyanakkor az épület tulajdonosa maradt, számtalan levél és távirat tanúskodik arról, ahogy külföldről irányított. Robozt angol és német nyelvű levelekben utasították még az épülettulajdonos testvérei is, akik üzletileg szintén érdekeltek voltak a pesti szórakoztatóiparban. Ike Blumenthal a Paramount közép-európai general managere, a Színházüzem Részvénytársaságnak és a Paramount Filmforgalmi Rt.-nek is igazgatósági tagja volt. Dick (Richard) Blumenthal pedig a Paramount 1930-ben elindított, szintén Roboz Imre koordinálásával zajló magyar nyelvű hangosfilmgyártásával kapcsolatban küldte Pestre utasításait.

A Vígszínház nemzetközi, elsősorban amerikai kapcsolatrendszerének vizsgálatát, és ennek a két háború közötti pesti magánszínházakra gyakorolt hatását az a többszálú kapcsolat is indokolja, ami Roboz Imrét a változó elnevezésű Paramount-konszern magyar származású elnökéhez, Zukor Adolfhoz fűzte. Roboz tevékenysége kezdettől több sínen futott. Jób Dániel művészeti igazgatóval egyeztetve döntött a Vígszínház, majd a Fővárosi Operettszínház ügyeiben. Zukor Adolf 1930. tavaszi pesti látogatását követően őt bízták meg a Paramount magyar nyelvű hangosfilmgyártásának megszervezésével is. A létrejött, nem túl sikeres produkciók (*Az orvos titka*, *A kacagó asszony*) nagyban a Vígszínház tagjaira épültek. Intenzív, a nemzetközi színpadi kiadói hálózatba ágyazott volt a Vígszínház darabkiválasztási rendszere. A kortárs

nyugat-európai, elsősorban bécsi és párizsi sikerdarabok mellett irodalmi értékű modern drámákat is rendszeresen színpadra vittek. Robozon és Jóbon kívül Komor Gyula dramaturg foglalkozott a szerzőkkel és színpadi kiadókkal való egyeztetéssel. A harmincas évek elején Bányai Sándor volt a Vígszínház fizetésért dolgozó párizsi darabügynöke, képviselője. De ötleteket adott az új bemutatókhoz Incze Sándor, a kor legnépszerűbb színházi hetilapjának, a *Színházi Élet*nek a főszerkesztője is. A Vígszínház vezetősége napi üzleti kapcsolatban állt dr. Marton Sándor színpadi kiadójával. Jórészt az ő 1910-ben alakult szerzői jogértékesítő központjának és színpadi ügynökségének volt köszönhető ugyanis egyes vígszínházi háziszerzők széleskörű külföldi játszottsága. Marton kiterjedt export-import tevékenységével színpadi kiadói dinasztiát alapozott meg. Fia, György, Bécsben majd Párizsban saját cégét vezette (Georg Marton Verlag), a Vígszínház dramaturgjai vele is intenzív üzleti kapcsolatokat ápoltak.[3]

A könyvben szereplő tanulmányoknak lényegi eleme a vígszínházi vezetőség transznacionális, elsősorban amerikai kapcsolatainak vizsgálata. Budapest és New York összekapcsolását indokolja, hogy a huszadik század első évtizedeire mindkettő viszonylag későn kialakuló, de annál gyorsabban fejlődő kozmopolita színházi centrummá vált, melyeket ráadásul az 1930-as évek végéig darabkereskedelmi és alkotói kapcsolathálók kötöttek össze. A Budapest–Broadway–Hollywood összeköttetések dokumentumaiban a színigazgatók mellett színházi ügynökök, kiadók, és az amerikai filmgyárak munkatársai is feltűnnek majd. A Vígszínház intenzív amerikai kapcsolatait konstatálva fontos utalni rá, hogy a Broadway működési logikája különbözött a Pesten kialakult magánszínházi struktúrától. Korábban az USA-ban is a városi repertoár-társulati *(resident stock repertory company)* működés volt jellemző, tehát az igazgató szerződtette a társulat tagjait, választotta ki az előadandó darabokat. Azonban a közönségvonzó sztárok köré épített produkciók kiugró jövedelmezősége változásokat indukált, és az 1850-es évektől a hosszú előadásszéria *(long run)* lett a siker mércéje. Ettől kezdve fokozatosan az egy produkcióra szerveződő társulati *(combination company)* forma terjedt el. Itt a cél az adott előadásba fektetett tőkéből kitermelhető maximális profit lett, mely a Broadway és a vidéki turné (*road*) előadások sorozatából állt össze, optimális esetben.

A pesti repertoárszínházi működésmód ily módon az amerikai modell egy korábbi fázisát képviselte. Évadszerződéssel rendelkező tagjai, az ún. törzstársulat foglalkoztatása érdekében a Vígszínháznak több olyan, bemutatásra

[3] Marton Sándor lánya, Erzsébet, 1953-tól New Yorkban folytatott hasonló profilú, döntően magyar darabokhoz kapcsolódó színházi ügynöki tevékenységet: The Marton Agency Inc., The Elisabeth Marton Agency.

előkészített darabra volt szüksége, melynek előadási jogát már megvásárolta a szerzőtől vagy a darab jogaival rendelkező ügynöktől. Külföldi darab esetén el kellett végezni a fordítást, valamint a helyi befogadói közeghez való dramaturgiai igazítást. A Vígszínházban ez a pénzügyi és művészi elemeket egyaránt tartalmazó tevékenység egy szélesebb nemzetközi kiadói, ügynöki network-be kapcsolódva és saját munkatársi hálózatot működtetve folyt.

A pesti magánszínházak vezetése a két háború közötti időszakban gyakran változott, az aktuális bérlő tönkrement, és új finanszírozó csapat próbálkozott. Eközben a Vígszínház – háttérben az amerikai tulajdonossal – folyamatosan, reziliensen működött, rugalmasan alkalmazkodott a gazdasági és politikai kihívásokhoz, sőt erősítette vezető pozícióját. A különleges megküzdési képességgel rendelkező Roboz Imre a zsidótörvények miatt hivatalosan csak 1938-ig maradhatott bérlőigazgató. De a dokumentumok azt bizonyítják, hogy ezután is meghatározó szerepe volt a Vígszínház működtetésében.

A Budapesti Színigazgatók Szövetsége tevékenysége és vígszínházi kötődései

A Monarchia felbomlása és Trianon sokkja után ki kellett építeni az immár Budapest-központú színházi ipar intézményrendszerét. Mindezt – egy a színházakat vezető, a produkciókat finanszírozó üzleti körrel szemben sokszor – ellenséges kulturális közegben. A magyar fővárosnak a kozmopolita szórakoztatóipari centrumok működésmódjához való felzárkózására utalt, hogy az első világháború idején, 1917-ben megalakult a Budapesti Színészek Szövetsége, majd az 1918-as társadalmi forrongások közepette a Budapesti Színigazgatók Szövetsége. Az egyetlen állami támogatással működő drámai színház, a Nemzeti, nem lépett be az utóbbi szervezetbe, de a némi székesfővárosi támogatásban részesülő Városi Színház igen. Az egy-egy szezonban üzemelő nyolc–tizenkét magánszínház üzletember vagy ritkábban művész irányítói tehát a Budapesti Színigazgatók Szövetsége (a továbbiakban BSZSZ) keretében egyeztettek, és közösen reagáltak a színészek vagy a hatóságok kívánságaira. A szövetség első elnöke Faludi Gábor, a Vígszínház bérlője volt. 1922 februárjától 1931 márciusáig Beöthy László – Beöthy Zsolt irodalomtörténész és Rákosi Szidi fia, Rákosi Jenő unokaöccse, a Nemzeti, a Magyar, a Király Színház, végül az Unió Színházüzemi és Színházépítő Rt. első embere – volt a szövetség elnöke. A külső és belső érdekegyeztetésben 1922-től alelnökként, 1931-től 1940-ig pedig elnökként kiemelt szerepe volt Roboz Imrének, a Vígszínház vezérigazgatójának. Mellette dr. Komor Gyula, a Vígszínház dramaturgja működött a szövetség ügyvezető igazgatójaként. A BSZSZ célja elsősorban gazdasági volt: a tagok és a tagok vállalataihoz tar-

tozók érdekeinek megvédése és előmozdítása. Igazgatók, bérlők, tulajdonosok, vagy ezek helyettesei léphettek be.

A Monarchia bukásával, a népköztársaság kikiáltásával párhuzamosan létrejövő fővárosi színészi és színigazgatói érdekvédelmi szövetségek hatása a kultúrában hosszú távúnak bizonyult. A kötetben szereplő tanulmányokban azokat a tárgyalási technikákat és beszédmódokat igyekszem bemutatni, melyeket a színigazgatói elitcsoport alkalmazott a hatóságokkal és más színházi érdekeltségekkel folytatott kommunikációjában. Lényegében a BSZSZ vezetősége által koordinált egyeztetési mechanizmusok működtették a válságok sorát túlélő pesti magánszínházi szektort 1920 és 1939 között. Az évadok végén akár a színészek, akár a színigazgatók szövetsége felmondhatta kollektív megállapodásukat, az új feltételrendszer pedig hosszas tárgyalásokon formálódott. A kollektív megállapodásban szabályozták a szerződések megkötésének és felbontásának rendjét, a színházi munkaadók és munkavállalók jogait és kötelességeit, meghatározták a minimálbért. Vitás ügyekben a felek által kijelölt színházi emberekből álló és egy bíró által vezetett választott bíróság döntött. A pesti kereskedelmi színházi mező önszabályozó működését, egyben a változó gazdasági és kulturális környezethez való relatíve sikeres alkalmazkodását szolgálta az is, hogy a BSZSZ kollektív megállapodásokra törekedett a színházi ipar más foglalkozási csoportjaival, elsősorban a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületével, a Magyar Zenészek Országos Szövetségével. De tárgyaltak a Színházi Kritikusok Szindikátusával is.

A pesti magánszínházak évente szerződtetett állandó társulattal, illetve csak egyes produkciókban foglalkoztatott fellépti díjasokkal – általában és jó esetben – a szeptembertől májusig tartó színi évadban folyamatosan működtek. Azonban a repertoárszínházi forma fenntarthatósága idővel megkérdőjeleződött. A színigazgatók 1931-től, a gazdasági válságra hivatkozva, a társulati tagok gázsijának redukciójára, az amúgy is csökkenő számú, évadra szóló színészszerződések időtartamának kilenc hónapra rövidítésére, a kötelező színházi törzstársulatok létszámának csökkentésére és a sztárok napi gázsijának maximalizálására törekedtek. A harmincas évek végétől pedig erős politikai szándékok mutatkoztak az érdekvédelmi szövetségek egyeztetése révén funkcionáló fővárosi magánszínházi mező átalakítására.

A BSZSZ – először általam kutatott – az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára kézirattárában található, az 1918–1942-es időszakot felölelő anyaga azért speciális, mert betekintést enged e konfliktusokban, válságokban, kulturális váltásokban gazdag időszak nem nyilvánosságnak szánt szakmai kommunikációjába. A szövetség – szerencsére zömmel gépelt – iratanyaga a „tisztikar" belső erőviszonyait kirajzoló értekezletek, rendes és rendkívüli közgyűlések jegyzőkönyveit tartalmazza. A téma fontossága mellett érvel az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött korpusz terjedelme és

feltáratlansága mellett az is, hogy az 1920. utáni időszak a transznacionális és globális színháztörténet szempontjából a pesti kereskedelmi színházi export fénykorát, legjelentősebb nemzetközi beágyazottságát jelenti. A kultúrtörténeti vizsgálatot indokolja továbbá, hogy a színházak profiljával, esetleges külföldi érdekeltségével kapcsolatos állásfoglalások ebben a korban még a társadalmi nyilvánosság részét képezték. A magánszínházi szféra történéseire reagálók gyakran úgy érezték, hogy közéleti kérdésben nyilvánítanak véleményt.

Módszertani keretek

A nemzetközi színházi export-import, a kétirányú kulturális transzferek vizsgálatára első látásra a színházi interkulturalitást elemző módszerek tűnnek a legalkalmasabbnak. Ezek a más kultúrába áthelyezett, vagy eltérő kulturális közegből származó komponensekből összeálló színházi előadásokat kulturális antropológiai vagy esztétikai szemszögből vizsgálják. Ugyanakkor a kultúraközi színházi jelenségek tipológiáját felvázolni törekvő tanulmány egyetlen kategóriájába sem illeszthető igazán az Európán belül, vagy az Európa és az USA között, színpadi kiadók, ügynökségek, turné-társulatok által bonyolódó profitalapú kereskedelem.[4] A kultúraköziség *(cross cultural)* három színházi megjelenési formájából (multikulturális, posztkoloniális és interkulturális) kettőt eleve kizárhatunk. A társadalmi programként megfogalmazódó multikulturális, illetve a gyarmati korszak örökségét kritizáló, kisebbségi szemszöget felmutató posztkoloniális színház értelmezési kerete témámra nem alkalmazható. Az interkulturális színház, vagy színházi interkulturalitás tág kategóriájába („hibrid, mely kultúrák és előadás-tradíciók közötti szándékos találkozások nyomán jön létre"[5]) beleférne a Vígszínházat a nyugati kereskedelmi színházi centrumokkal összefűző kapcsolatrendszer. Megvalósulási formáit (Tairov, Mejerhold, Brecht, Artaud, Grotowski) áttekintve azonban világos, hogy ezek a művészszínházi törekvések kevés hasonlóságot mutatnak a nemzetközi darabkereskedelem elsődlegesen profittermelő céljával. Az extrakulturális színház vizsgálati körébe a nyugat–kelet, észak–dél tengely mentén végbemenő színházi cserék tartoznak. De a profittermelésre képes darabok útja térben és időben bonyolultabb hálót képez. Nem írható le az elnyomó–elnyomott, fejlett–fejletlen, kizsákmányoló–kizsákmányolt dichotómiákkal.

[4] Lo, Jacqueline – Gilbert, Helen: Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis, *The Drama Review*, Volume 46, 2002/3. 31–53.

[5] Uo., 36.

Használhatóbb módszertani közelítésnek tűnik az a felfogás, amely a színdarabra és az előadásra gazdasági értékkel bíró árucikkként tekint, és a nemzetközi darabkereskedelmet kulturális javak cirkulációjaként értelmezi. Christopher Balme tanulmányára és a *The globalization of theatre 1870–1930: the theatrical networks of Maurice E. Bandmann* című kötetére támaszkodva a Vígszínház nemzetközi kapcsolatrendszerét a kötetben a színházi áruvá válás folyamatának dinamikája szempontjából tekintem át.[6] A kulturális transzferek alapját képező színdarabokat nem esztétikai szempontból vizsgálom. Ennek hangsúlyozása azért fontos, mert Balme szerint a csak üzletileg sikeres, exportképes darabokra azért fordítottak kevés kutatói figyelmet, mert azok rendszerint nem tartoztak a tudományos érdeklődést inspiráló modernista kánonba. Ez Magyarországra is igaz, hiszen a Vígszínház döntően bulvárdarabok adásvételére épülő nemzetközi kapcsolatrendszerét nem vizsgálták. 1945 után kultúrpolitikai okokból az orosz/szovjet, illetve a szocialista táboron belüli művészszínházi relációk kutatására került a hangsúly. Magyar Bálintnak a Vígszínház történetét tárgyaló kötete érintette ugyan a teátrum export-import kapcsolatait, de ez az 1979-ben megjelent munka sajnos meglehetősen visszhangtalan maradt.[7]

Fontos utalni azokra a koncepciókra is, melyekből a színdarabot áruként vizsgáló kutatások kiágaztak. A *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* című tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztő, Arjun Appadurai abból indul ki, hogy az árucikk, a gazdasági értékkel rendelkező tárgy értékét a gazdasági csere teremti. Az érték tehát nem a tárgyban adott, hanem azt külső személyek tulajdonítják a tárgynak. Témámra ez akképpen vonatkoztatható, hogy a kereskedelmi színházban az új „termék" iránt megnyilvánuló kiadói, színházi érdeklődés mértéke szabja meg az előadási jogot biztosító lekötéséért kérhető összeget, és nem a darab esztétikai kvalitásai. Appadurai nyomán tehát azokat a körülményeket vizsgálom, „melyek közt a gazdasági tárgyak a térben és az időben cirkulálnak a különböző értékrezsimekben", mégpedig épp annak következtében, hogy a színdarabok eladhatósága értékkel bír bizonyos társadalmi csoportok számára.[8] Ide a színpadi szerzők mellett a színigazgatók, ügynökök, színpadi kiadók tartoznak. Fontos, hogy „színházi termék" a produkció bármely, gazdasági forgalomba

6 Balme, Christopher B.: Selling the Bird: Richard Walton Tully's The Bird of Paradise and the Dynamics of Theatrical Commodification. *Theatre Journal,* 2005/1. 1–20. és Balme, Christopher B.: *The Globalization of Theatre 1870–1930: the Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*. Cambridge, New York, NY, Cambridge University Press, 2020.

7 Magyar Bálint: *A Vígszínház története alapításától az államosításig (1896–1949).* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.

8 Appadurai, Arjun (ed.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 15.

lépni képes aspektusa lehet: szöveg, előadás-koncepció, táncrutin, jelmez, vagy akár maguk a színészek. Hiszen az egy produkcióból származó mellékhasznok évekkel meghaladhatják az ősbemutató életciklusát. A sikeres áruvá válás Balme által szintén feltételezett ideológiai hatásai azonban csak akkor érvényesülhetnek, ha az adott termék esztétikai igényeket is kielégít. „Az áruvá válás fontos esztétikai komponense természetesen az újdonság, az újnak keresése, amely azt sugallja, hogy van egy közös nevező a durva üzleti alapra helyezés és a modernista formális kísérletezés között."[9] Látni fogjuk, a Vígszínház, illetve külföldi kereskedelmi színházi partnerei számára is mennyire fontos az újdonságok konkurencia előli megszerzése.

A színháztörténeti kutatási irányok követik a humán kutatások trendjeinek változásait. A Budapest és New York városfejlődési párhuzamait, ezen belül a domináns szórakoztató színházi műfajok – Pesten az operett, New Yorkban a vaudeville – szerepét vázoló tanulmánygyűjtemény még komparatív szemléletű volt.[10] A német és angol zenés színházi transzfereket elemző kötet viszont már nem a forrás- és a célkultúra különbségeire, hanem a csere során végbemenő változások értelmezésére koncentrált.[11] Az Osztrák–Magyar Monarchia operettjeinek a Broadway-musical fejlődésére gyakorolt hatását mind általános zenésszínház-történeti, mind hatástörténeti tekintetben vizsgálták már.[12] Ugyanakkor a zenés Broadway-műfajok pesti közegbe történő átültetési kísérleteit egyelőre kevesen elemezték. Az észak-amerikai tömegkultúra transzatlanti hódításait széles körűen kutatták, gyakran jutva arra a következtetésre, hogy a célkultúrákban ezt a térfoglalást akkor is politikai vagy imperialista törekvésként értelmezték, ha az döntően profittermelő célú volt.[13]

A magyar fővárosban amerikai bérlő irányításával és finanszírozása segítségével működő Vígszínház és Fővárosi Operettszínház jelentette kihívás vizsgálata több színháztörténeti kutatási irány szemszögéből is releváns. Ilyen a transznacionális és globális színháztörténet, a kulturális transzferek elemzése, és a színigazgatók, színházi menedzserek tevékenységének tanul-

[9] Balme, 2005, 4.

[10] Bender, Thomas – Schorske, Carl (szerk.): *Budapest and New York, Studies in Metropolitan Transformation 1870–1930.* New York, Russez Saga Foundation, 1994.

[11] Linton, David – Len Platt – Tobias Becker (szerk.): *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890–1939.* Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

[12] Például Bordman, Gerald: *American Operetta. From H. M. S. Pinafore to Sweeney Todd.* New York, Oxford University Press, 1981. és Kaiser, D.: *The Evolution of Broadway Musical Entertainment, 1850–2009: Interlingual and Intermedial Interference,* https://core.ac.uk/download/pdf/233205563.pdf. (utolsó letöltés: 2021. 03. 28.)

[13] Brown, John: Arts Diplomacy: The Neglected Aspect of Cultural Diplomacy in Nancy Snow – Philip M. Taylor (szerk.), *Routledge Handbook of Public Diplomacy,* New York–London, Routledge, 2009, 57–62.

mányozása. Marlis Schweitzernek, a Broadway transznacionális hatásának kutatásában fontos kötete például arra világít rá, hogy az amerikai szórakoztató színházi műfajok piaci pozíciójának erősödésével, a Broadway és a filmipar centralizált üzleti modelljének elterjedésével, a transzatlanti hajóutak és a modern technológiák (telefon, távirat) realitássá válásával mennyire megnőtt az USA-producerek szerepe a nemzetközi darabkereskedelmi hálózatokban.[14] A sikergyanús kulturális termékek profitnövelő célú nemzetközi cirkulációja kiemelten fontossá tette a fordítás és az adaptáció kérdéseit, többféle szinten. Hiszen a külföldi darabok befogadása, üzleti sikere azon múlt, hogy sikerült-e azokat a célkultúrában a nézők számára élvezhetővé tenni.[15] Az utalások megértése korántsem volt magától értetődő. Tanulmányok sora foglalkozik azzal, hogy a transznacionális körforgásba bekerült darabok produkcióiban, az egyes helyszíneken milyen dramaturgiai eljárásokkal hozták létre a kozmopolita és a lokális elemek sikert ígérő elegyét.

E transznacionális szemszöget a pesti magánszínházakra, elsősorban a kötet első részének fókuszában álló Vígszínházra és az 1922–1926 között szintén az amerikai bérlő érdekeltségébe tartozó Fővárosi Operettszínházra vetítve kitűnik, hogy a transzfer és adaptációs gyakorlat a huszadik század elejétől Budapesten is jelen volt. Az első világháború nálunk is a korábbi export-import irányok átrendeződését hozta. A tőkeerős, külföldi tulajdonos megjelenésével pedig a budapesti előadáskínálatban és a társadalmi nyilvánosságban is átértelmeződött a helyi hagyomány és a Broadway-hatás Európa-szerte kérdésként felmerülő viszonya.[16] Ez hatástörténeti szempontból azért is érdekes, mert a két világháború közötti időszakban a Broadwayn is vetélkedtek a stílusok.

Vizsgálódásomnak a színházi kutatások spektrumában való elhelyezése érdekében kitérek egy a kortárs kultúrtörténet lehetőségeit vizsgáló kötet színházi fejezetére.[17] Szerzői arra keresik a választ, hogy milyen a színházhoz, illetve – ahogy nevezik – „élő előadáshoz" (*spectacle vivant*) kapcsolódó kutatások alkothatnának a kultúrtörténeten belül egy színházi szubdiszciplínát. Azt is mérlegelik, hogy e terület miként helyezkedhetne el a már létező színházkutatási irányok (színházesztétika, színházszociológia, színházgazdaságtan stb.) kontextusában. Pascal Ory az előadás-kontextusban releváns politi-

[14] Schweitzer, Marlis: *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance*. London, Palgrave Macmillan, 2015.

[15] Pavis, Patrice: *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, José Corti, 1990.

[16] Grazia, Victoria: Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920–1960, *The Journal of Modern History*, Volume 61, 1989/1. 53–87.

[17] Goetschel, Pascale and Yon, Jean-Claude: L'histoire du spectacle vivant: un nouveau champ pour l'histoire culturelle?, in: Laurent Martin – Sylvain Venayre (szerk.): *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2005, 193–220.

kai, technikai és gazdasági hatások elemzését tekintené egy effajta vizsgálódás tárgykörébe tartozónak. A tanulmány szerzői szerint a cirkusz, a tánc, az ünnepek vizsgálatát is magába foglaló irány nem az elitkultúrára fókuszálna, és túlterjedne a hagyományos színháztörténet vizsgálati körén. Kutatni javasolják például a színészi hivatás szabályrendszerét, mára elfeledett színészek és szerzők társadalmi pozícióját, vagy a szerzői jogok történetét.

Feltáratlannak tartják a magánszínházi vállalkozó-igazgatók és a színházépület-tulajdonosok tevékenységét. Hasznosnak tartanának egy – a Franciaországban is eltérő szervezeti keretekben operáló fővárosi és vidéki – színigazgatói karra vonatkozó prozopográfiai vizsgálatot. Feltérképeznék a színigazgatói gárda társadalmi változásokhoz kötődő átalakulását, vagy az állami támogatás hatását a színigazgatói mentalitásra. Hogy mennyire fontosnak, egyben elhanyagoltnak tartják e témát, jelzi, hogy 2005-ben publikált tanulmányuk után három évvel pont az ő szerkesztésükben jelent meg egy a színigazgatói foglalkozást/mesterséget elemző tanulmánykötet.[18] Goetschel és Yon javasolja még a színházi működést meghatározó jogi és politikai keretek vizsgálatát, valamint a színpadi munkások, illetve az őket képviselő szakszervezetek tevékenységének elemzését. Az „élő előadásformákat" meghatározó pénzügyi kényszerekkel Dominique Leroy már foglalkozott.[19] Munkájából is világos, hogy az állami és a magánszínházak működésének eltérő gazdasági törvényszerűségei mennyire alapvetően befolyásolják a repertoárpolitikát és a színészfoglalkoztatás formáit. A színházi előadás kultúrtörténete számára javasolt fenti témák sok ponton érintkeznek az ebben a kötetben a pesti magánszínházakkal kapcsolatban vizsgált kérdésekkel.

Inspirációt jelentett tanulmányaim kérdésfelvetéséhez a társadalomtudományokban az utóbbi időszakban tért nyerő reziliencia fogalma.[20] Longstaff és szerzőtársai definíciója szerint „a reziliencia egy rendszer képessége arra, hogy felfogja a zavaró behatásokat, változásokon menjen keresztül, ugyanakkor megtartsa a lényegi funkcióit, szerkezetét, identitását és visszacsatolási mechanizmusait."[21] Mind a két világháború közötti Vígszínház, mind a Budapesti Színigazgatók Szövetsége levéltári források alapján történő vizsgálatakor joggal merül fel e szervezetek adaptációs képességének kérdése. Hiszen mind a színház, mind az érdekvédelmi szövetség tekinthető komplex rendszernek. Vizsgálatom épp arra irányul, hogy mennyire voltak képesek

[18] Goetschel, Pascale – Yon, Jean-Claude: *Directeurs de théâtre XIX^e–XX^e siècles. Histoire d'une profession.* Paris, Sorbonne, 2008.

[19] Leroy, Dominique: *Economie des arts du spectacle vivant: Essais sur la relation entre l'economique et l'esthétique.* Paris, Economica, 1980.

[20] Székely Iván: Reziliencia: a rendszerelmélettől a társadalomtudományokig. *Replika,* 15. évfolyam, 2015/94. 7–23.

[21] Idézi Székely, 2015, 11.

sikeresen alkalmazkodni a válságokban gazdag időszak kulturális, politikai és gazdasági kihívásaihoz. Nem azt feltételezem, vagy kívánom bizonyítani, hogy a két működési modell – a magánszínházé és a színigazgatói szövetségé – tökéletes lenne. Ugyanakkor a jegyzőkönyvek, levelek, dokumentumok vizsgálata annak megválaszolását lehetővé teheti, hogy e szervezetek sokszor kényszerű alkalmazkodási technikái miként tették mégis folytathatóvá az állami támogatás nélküli fővárosi magánszínházi működést. Sőt, a Vígszínház esetében még a folyamatos fejlődést, a magánszínházi palettán végig konstatálható vezető szerepet is. Mind fenntartható működésű színházüzemként, mind a befogadók széles köre által elismert művészi alkotótevékenységként, illetve szórakoztató intézményként.

A reziliencia a két szervezet esetében nem természettudományi értelemben merül fel. Tehát nem az tekintendő jó reakciónak, rezilienciára utaló tulajdonságnak, ha a vizsgált struktúra valamiféle behatást követően alapállapotba tér vissza. A komplex társadalmi rendszerek esetében – ahol nem egyszeri sokk, hanem folyamatosan újratermelődő kihívás a jellemző – nem az egyensúly visszanyerése, hanem a kihívásokra adott válaszok révén történő fejlődési képesség mutat a reziliencia felé. Figyelemre méltó ebben a vonatkozásban, hogy sem a BSZSZ, sem a Vígszínház nem adta fel a kereskedelmi színházi működést állandóan fenyegető, Baumol által költség-kórnak (*cost disease*) nevezett sajátosság elleni szívós, ugyanakkor kilátástalan küzdelmet.[22] Hiszen az előadást mint terméket az teszi igen drágává, hogy azt a nézőtéren épp akkor ülő közönség számára minden alkalommal újra elő kell állítani (fizetni a színészeket, működtetni az infrastruktúrát). A tanulmányokban épp azt vizsgálom, hogy a két rendszer – a Vígszínházé és a BSZSZ-é – milyen mechanizmusokkal igyekezett kivédeni a színházi működés eme kiküszöbölhetetlen gazdaságtalanságát. Az is kérdésként merül majd fel, hogy a Színművészeti és Filmművészeti Kamara, illetve a Színház- és Filmművészeti Szövetség – ezek a BSZSZ filozófiáját tagadó érdekvédelmi szervezetek – mennyire bizonyultak reziliensnek.

A reziliencia nemcsak változó, adaptív, tanuló rendszerek, hanem egyének esetében is vizsgálható mint rendszereken belül megjelenő egyéni vagy kollektív magatartásforma. A pszichológiában a megküzdési kapacitás és rugalmasság vizsgálatára alkalmazzák. Ebben a vonatkozásban is adódik alkalmas vizsgálati alany mind a Vígszínház, mind a BSZSZ esetében. A vezérigazgató és BSZSZ-elnök Roboz Imréről van szó, akiről Molnár Ferenc ironikus elismeréssel írta a zsidótörvények fenyegetése idején: „Robozék lelkesen csinálják tovább a Vígszínházat, premiereket rendeznek, és nagyban

[22] Baumol, William J. – Bowen, William G.: *Performing Arts, The Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance.* Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1966.

szerepelnek."[23] Roboz válsághelyzetekben, konfliktusok során alkalmazott megküzdési stratégiái és taktikái, egyes eljárásai a színészekkel, vagy a tárgyalópartnerekkel szemben nem voltak mindig nagyvonalúak vagy éppen helyesek, de ez nem is kritérium ebben a tekintetben. „A reziliencia nem nyílt ellenállás, de nem is kollaboráció, hanem mindennapos küzdelem és kényszerű alkalmazkodás is az adott rendszer keretei között."[24] De Roboz, a BSZSZ közegében megkérdőjelezetlen tekintélyű vezetőként – színházi válságok, összeomlások, szanálások után is – az akkor Budapesten egyedül elképzelhetőnek gondolt színházmodell életképességét kívánta fenntartani, a sosem múló költség-kór, majd a politikai támadások keserves harcainak közegében. A következő társadalomtörténeti korszakok színházi érdekvédelmi szervezetei – a Színművészeti és Filmművészeti Kamara, illetve a Színház- és Filmművészeti Szövetség – esetében annak bizonyítékait keresem majd, hogy milyen strukturális, vezetési és ideológiai problémák miatt voltak képtelenek reziliensen működni, és hogy rendelkeztek-e a BSZSZ-elnökhöz hasonló karizmatikus, rugalmasan alkalmazkodni képes vezetővel.

A tanulmányokhoz végzett kutatásban nyújtott szakértő segítségükért szeretnék köszönetet mondani Both Magdolnának, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára munkatársának és dr. Sirató Ildikónak, a tár vezetőjének. 2012 és 2017 között az MTA–ELTE Kövér György által vezetett Válságtörténeti Kutatócsoportjában való részvétel nyújtott lehetőséget arra, hogy a BSZSZ iratanyagát több, a két háború közötti magánszínházak működésére vonatkozó résztéma vonatkozásában feldolgozhassam. Célom ott elsősorban a válságértelmezések vizsgálata volt. A „válságdiskurzus" szövegkorpuszának kontextuális értelmezése arra irányult, hogy a válság–színház téma összekapcsolódásai milyen kulturális/politikai törekvéseket rejthettek. Miként igyekeztek egyes csoportok, intézmények a (színházi) válságra, illetve a válság színházi hatásaira hivatkozva új társadalmi feladatot vagy új esztétikát követelni eme egyszerre művészeti és szórakoztató intézménynek. A tanulmánykötet elkészítéséhez komoly segítséget jelentett a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program és az Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszék támogatása is. A szöveggondozásban nyújtott komoly segítséget köszönöm Varga Kingának és Eőry Áronnak.

23 Molnár Ferenc levele Darvas Lilinek, 1938. szeptember 16. Gajdó Tamás – Varga Katalin (szerk.): *...or not to be. Molnár Ferenc levelei Darvas Lilihez.* Budapest, Argumentum: PIM, 2004, 40.

24 Majtényi György: De elmehet a Kádár Jani a picsába! Reziliencia az államszocialista Magyarországon. *Replika,* 15. évfolyam, 2015/94. 105.

I.

A globális színházi hálózatok pesti leányvállalata –

Amerikai tulajdonos és bérlő a Vígszínházban és a Fővárosi Operettszínházban

A VILÁGHÁBORÚ KITÖRÉSÉNEK HATÁSA A PESTI SZÍNHÁZI IPAR NEMZETKÖZI KAPCSOLATRENDSZERÉRE

Az alábbi két idézet ugyanarról a személyről szól, akinek a magyar színházi tömegkultúra szempontjából jelentős tevékenységét vizsgálom. Az őáltala szerkesztett, kiadott és először épp 1914 januárjában megjelenő szakközlöny, a *Színpad: Die Bühne* első évfolyamát elemzem. Azt igyekszem bizonyítani, hogy a háború kitörésével a magyar színházi termékeknek olyan széleskörű jelenléte szakadt meg a kozmopolita színházi világpiacion, amilyenre azóta sem volt példa. Az európai centrumokhoz képest megkésetten kialakuló, ugyanakkor felgyorsultan növekvő és specializálódó pesti színházi ipar épp akkor felfutó ága, a darab-export és -import aranykorának vetett véget az első világháború. Az első idézet a tömegsajtó szólama, a *Színházi Élet* 1921-es évkönyvéből való:

> *„A magyar színdarab ma világcikk, a színház világpiacának egyik legkeresettebb portékája. Alig tíz esztendeje, hogy a magyar darab ezt a szédületes karriert megfutotta és ez a tíz esztendő egybeesik dr. Marton Sándor színházi ügynökségének első tíz esztendejével. Marton lelkes szorgalma és hozzáértése odáig vitte a dolgokat, hogy egy érdekesebb magyar darab bemutatója iránt Madridtól San-Franciscóig egyszerre három-négyszáz távirati szerződési ajánlat érdeklődik. […] A Marton-iroda külföldön, most, mikor kultúránk elismertetése életkérdés, felér egy önálló magyar diplomáciai képviselettel."*[1]

A másik szólam a színpadi szerzőké, Boross Elemér 1969-ben kiadott visszaemlékezésében ezt írta:

> *„A drámaírók és zeneszerzők többsége magánkiadóval volt szerződésben. Kizsákmányoló nagy százalékot fizettek minden befolyt fillér után. De az is igaz, a kiadók is kockáztattak. Zsarolás? Megszorult helyzet? Az. De a nagy kizsákmányoló Marton Sándor halála után Harmath Imre felnézett az égre: bár élne még az az uzsorás, hogy eladatnám most neki ezerért egy ötletemet!"*[2]

[1] N. N.: A Marton-ügynökség, in Incze Sándor (szerk.): *A Színházi Élet évkönyve. Művészeti Almanach*, Budapest, A Színházi Élet kiadása, 1921, 186.

[2] Boross Elemér: *Velük voltam*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969, 433–434.

Marton Sándor a színház jogi vonatkozásainak specialistája volt. A Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének ügyvédjeként is működött. Jórészt az ő 1910-ben alapított Szerzői Jogértékesítő Központjának és Színpadi Kiadójának köszönhetően épült ki a Vígszínházhoz kapcsolódó ún. export-drámaírók nemzetközi karrierje. A huszadik század első felének magyar színházi öröksége jellegének meghatározása szempontjából is fontos utalni rá, hogy Marton Sándor színpadi kiadói dinasztiát alapított. Fia, György először bécsi székhelyű cégét vezette (Georg Marton Verlag), majd 1945 után tevékenysége és hálózata is kiterjedt *(George Marton Plays International Copyright Agency Theatre Section: Bécs, Berlin, Párizs).* Lánya, Erzsébet pedig 1953 után New Yorkban folytatta a darabok és a szerzői jogok adásvételét. *(The Marton Agency Inc., The Elisabeth Marton Agency).* A máig működő cég ismertségét jelzi, hogy Marton Erzsébet haláláról a *The New York Times* is megemlékezett 1992-ben. Marton Sándor gyermekei *George and Elisabeth Marton Award for Playwriting* elnevezésű díjat is alapítottak színpadi szerzők részére.

Az először 1914. január 15-én megjelenő szakközlöny, a magyar és német nyelvű *Színpad: Die Bühne* júliusig havonta látott napvilágot, majd egy összevont szám jelent meg 1914. augusztus–december dátummal. Most csak az erre az évre vonatkozó lapszámokkal foglalkozom, bár a kiadvány 1917-ig, nagy szünetekkel bár, de megjelent. Maga a *Színpad: Die Bühne* 1914-es megindítása is jelzi, hogy a pesti színházi ipar nemzetközi beágyazottsága pont a háború kitörésének évére ért el üzletileg és színháztörténetileg is jelentős szintet. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, a háború az export-irányokat és e széleskörű külföldi jelenlétet értelmező beszédmódokat is átalakította. Érzékeltetni igyekszem, hogy az üzletember kiadó-szerkesztő miként alkalmazkodott e megváltozott kontextushoz.

A darab-export és -import vizsgálatára első látásra a színházi interkulturalitást elemző módszerek kínálkoznának. Ezek a más kultúrába áthelyezett, vagy eltérő kultúrából származó komponensekből összeálló színházi előadásokat kulturális antropológiai vagy esztétikai szemszögből elemzik.[3] Kétséges ugyanakkor, hogy a Marton Sándort mozgató törekvés leghatékonyabban a kelet–nyugat, észak–dél közötti hatalmi egyenlőtlenségek színházi reprezentációi vizsgálatára létrejött eszköztárral lenne megközelíthető. Alkalmasabb módszertani közelítésnek tűnik a színdarab és az előadás gazdasági értékkel rendelkező árucikként való felfogása, mely a nemzetközi darabkereskedelmet kulturális javak cirkulációjának tekinti. Christopher Balme esettanulmányára támaszkodva a *Színpad: Die Bühne* 1914-es számainak példáján a színházi áruvá válás folyamatának dinamikáját vizsgálom.[4]

[3] Vö. Lo and Gilbert, 2002, 31–53.

[4] Vö. Balme, 2005, 1–20.

Annak gyakorlati következményeit, hogy bizonyosfajta színdarabok eladhatósága egyes társadalmi csoportok számára értékkel bír. E csoportba a színpadi szerzők mellett a színigazgatók, a darabügynökök és a színpadi kiadók tartoznak.

A színpadi kiadók szerepe

Miért voltak fontosak a színpadi kiadók Pesten 1914-ben? Elsődleges ok a magánszínházak állandó társulatra és repertoárra épülő működési módja volt. A színigazgató a társulat egyes tagjait (törzstársulat) egész évadra szerződtette, őket folyamatosan fizetni kellett, tehát foglalkoztatni is érdemes volt. Sikerrel kecsegtető „nyersanyagot" (darabokat) ajánlóként, közvetítőként, biztosítóként vált a kereskedelmi színházi működés elengedhetetlen részévé a színpadi kiadó. A hazai szerzőket előleggel szponzorálta. Ezt a *tantieme*ből a szerzőnek a bemutatót követően vissza kellett fizetnie, ahogy erre Boross Elemér is utalt. A kiadó felhívta a színházak figyelmét a készülő és kész darabokra, intézte a lekötés és az export adminisztratív és jogi ügyeit. Marton Sándor a modern (amerikai, nyugat-európai) színházi ipar szabály- és kapcsolatrendszerébe törekedett illeszkedni.

Az 1914-es lapszámokban a magyar darabok exportjára vonatkozó adatokra és hírekre koncentrálok, ezek alapján a háború kitörése előtti és utáni időszakot hasonlítom össze. Már a műfaj: szakközlöny, és az alcímben megfogalmazott célközönség: „színházak, színpadi szerzők, színházi ügynökségek, színészek és színházi szállítók" utal rá, hogy a lap a színdarab ún. árukontextusában működő vállalkozók számára készül.[5] Marton kiszolgálni, de Pesten uralni is törekszik e szektort. Az első számokat ingyen küldi a potenciális partnereknek, hasznot feltehetőleg a reklámokból és a lap által tovább bővülő hazai és külföldi üzleti kapcsolataiból remél. (A *Színpad: Die Bühne* 1914 júniusára konszolidálódik: ekkor kéri az olvasókat az előfizetésre.)

Az első lapszám *Beköszöntő*jében az előadás áruként kezelését ígéri: „minden sor, amit eddig leírtak színháziak ügyében a közönség szempontjából íródott s nem – hogy száraz, de őszinte kifejezéssel éljünk – termelők és közvetítők szempontjából."[6] Az üzleti rést, amit betölteni igyekszik, az arról való tájékoztatásban látja „hogy mi készül a magyar színpadi irodalomban,

[5] Appadurai szerint az *áru-kontextus* kulturális egységeken belüli vagy kulturális egységek közötti olyan társadalmi arénát jelöl, melyben az áru értéke fokozottan megjelenítődik. Egy aukció például kihangsúlyozza a festmény árujellegét. Esetünkben legevidensebb *áru-kontextus* a színpadi kiadók, ügynökségek és a kereskedelmi színházak kommunikációja, mely a darabokat gazdasági csereértékük szerint kezeli. Appadurai, 1986, 15.

[6] N. N.: Beköszöntő, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 1.

hogy mi van készen, mit hol, hogyan és hányszor játszanak."[7] A szerzői jog nemzetközi szabályrendszeréhez való igazodás azért is fontos, mert miközben Pesten Marton mellett csak néhány ügynök (Bárd és fia, Márton Miksa, Révész Ferenc) kínálja szolgáltatásait, az USA-ban ez már a reklámot, a „termelést" és a terjesztést összekapcsolva uraló színházi trösztök időszaka.[8] Marton lapja kétnyelvűségét a pesti színdarab-export különleges üzleti és kulturális jelentőségével indokolja. Szövegében a nemzeti és üzleti promóció keveredik, némi túlzással:

> *„A tájékoztatásra azonban nemcsak minekünk van szükségünk, hanem szüksége van a külföldnek is, amely egyre fokozódó érdeklődéssel tekint színpadi termelésünk felé, s valamennyi európai nyelv irodalma közül a mienktől vár most legtöbbet s a mi termelésünket kíséri a legéberebb figyelemmel."*[9]

A lap a következő rovatokból állt: magyar darabok bemutatói külföldön (erre koncentrálok, ennek adataira építem a magyar darabok 1914-es nemzetközi jelenlétét demonstráló táblázataimat), új magyar darabok bemutató előadásai, budapesti színházak műsora, magyar vidéki színházak műsora, magyar szerzők külföldön, hirdetések és szerkesztői üzenetek.

A *magyar darabok külföldi előadásai*-rovat kétnyelvű, elsősorban a külhoni ügynökök/színigazgatók érdeklődését igyekszik felkelteni azzal, hogy a városokat, színházakat, és gyakran az előadások dátumát is megadva listázza, hol vannak műsoron magyar darabok az adott hónapban. Az 1914. január–júliusi külföldi jelenlét olyan kiterjedt, hogy csak két táblázatra bontva érzékeltethető. Sőt, Marton adataira támaszkodva a szerző és a darab címe mellett így is csak azt volt módom a mellékelt táblázatokban jelezni, hogy milyen nyelvterületen, hány színházban játsszák a darabot az adott hónapban. Az első táblázat a külföldi színpadokon, Angliában és az USA-ban gyakran folyamatosan (*en suite*) játszott magyar operetteket tartalmazza. *(Vö. Táblázat 1)* A következő táblázat a nagyrészt a Vígszínházhoz kapcsolódó ún. export-drámaírók meghökkentő külföldi játszottságát mutatja, mely szintén messze túlterjed a Monarchia kulturális régióján. *(Vö. Táblázat 2)*

7 Uo.

8 Vö. Bigsby, Wilmeth Don B.: *The Cambridge History of American Theatre. Volume Two: 1870–1945.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 160.

9 N. N.: Beköszöntő, *Színpad: Die Bühne,* I. évfolyam, 1914/1, 1.

Az export dominanciája

Az adatok közlése mellett a hírek fogalmazásmódja is az export dominanciáját hangsúlyozza és ünnepli. Például arra utalva, hogy a némafilmipar külföldi centrumai mennyire érdeklődnek a magyar színpadi szerzők iránt. A januári számból értesülünk, hogy a „Nordisk Film felkérte Dr. Marton Sándort, hogy Molnár Ferenctől, Lengyel Menyhérttől és Bródy Sándortól eredeti filmdrámákat szerezzen meg."[10] Az áprilisiból megtudjuk, hogy Marton Sándor leszerződött az Uher Filmgyárral Herczeg Ferenc első filmdrámájára, illetve, hogy Molnár Ferenc *Ördög* című darabjának film-jogait Amerika számára Savage igazgató szerezte meg.[11] Máig példátlan egyes magyar export-drámaírók korabeli népszerűsége az angolszász világban: „A *Times* január 1-ső száma statisztikát közöl az 1913. évben Angliában előadott prózai darabokról. Ezen a listán, mint legtöbbször előadott darab, – első helyen szerepel Lengyel Menyhért *Tájfun*ja több mint 300 előadással."[12] A februári számban indul Jacobi *Sybill* című operettjének promóciós kampánya. A premier 1914. február 27-én volt a Király Színházban. „A *Sybill* bemutató előadásán több wieni, berlini és londoni direktor jelenik meg, hogy a kitűnő operettet a jövő saisonra maguknak biztosítsák."[13] Az utóbbi megjegyzés a nemzetközi kereskedelmi színházi gyakorlat azon sajátosságát jelzi, hogy egy potenciális siker előadási jogát a vállalkozók igyekeznek a versenytársak elől minél gyorsabban megszerezni. Ráadásul a premier előtt a lekötés díja is alacsonyabb. A *Sybill* iránti feltűnő nyugat-európai kereskedelmi színházi érdeklődés a *Leányvásár* korabeli angliai bombasikerének szól:

> *„A londoni Daly's Theatre-ban Jacobi, Martos és Bródy darabját, a Leányvásárt január 27-én játszották 250-edszer. Január utolsó hetében már Edwardes két társulata játszotta a darabot az angol vidéki városokban. A The Referee konstatálja, hogy a Leányvásárt eddig Londonban 325.000 ember, Manchesterben pedig, ahol hetenként (a matinékkal együtt) 10-szer ment a darab, 90.000 ember nézte meg."*[14]

Kálmán Imre operettje, a *Cigányprímás* is épp ekkorra került színre a New York-i Broadwayn, ott *Sári* címmel. Január 13-án volt a premierje a Liberty Theatre-ben. A címszerepet Hajós Miczi, a budapesti Király Színház egykori színésznője játszotta. A *Színpad: Die Bühne* eredeti nyelven idézi a *The Stage*

10 N. N.: Magyar film-hírek, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 25.
11 N. N.: Filmhírek, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/4, 20.
12 N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 23.
13 N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/2, 21.
14 N. N.: Magyar szerzők külföldön, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/2, 24.

kritikáját: „*It is one of the most interesting musical plays of the season, and the general excellence of its presentation, both artistically and scenically, assures a long and sucessfull run in New York.*"[15] A megjósolt hosszú széria az USA-ban már az 1850-es évektől egy színházi befektetés fő értékmérőjének számított.

A májusi szám Kálmán másik, *Tatárjárás* című operettjének magyar darabok számára ritka, franciaországi diadaláról tudósít: „Marseilleben adták elő múlt héten, ahol páratlan sikert aratott."[16] Bizonyítékul hat helyi kritikából idéz. Ugyanebben a számban olvasható, hogy a *Sybill*t, mely Pesten már századik előadásnál tart, három hónap alatt hány – többségében a kor kereskedelmi színházi hierarchiájában meghatározó, elsősorban nyugat-európai – színházi vállalkozó kötötte le: Karczag Vilmos (Wien), George Edwardes (London), Charles Frohmann (New York), Clerget (Brüsszel és Párizs), Mosgoff (Szentpétervár), Sonn (Moszkva), Sibirakoff (Kiew és Odessa), Leonard (Bukarest), Murzo (Milano), Folmer Hansen (Skandinávia).[17] E sikersorozatot is a háború kitörése fékezi majd le, hiszen a tervezett premierek arra az őszi, téli időszakra esnek, mikorra a színházak sok helyütt bezárnak, illetve ellenséges országokból származó darabok nem kerülnek többé színpadra.

A júniusi számban is egy lista a legizgalmasabb, mely az 1913/14-es szezonban Budapesten előadott eredeti darabok külföldi elhelyezéseit összegzi. *(Vö. Táblázat 3)* Marton egyik célja nyilván az, hogy saját meghatározó üzleti pozícióját demonstrálja, ugyanakkor az örvendetes export-sikereknek kulturális diplomáciai jelentőséget is tulajdonít:

> *„Az eredmény, legyünk őszinték, a legvérmesebb várakozásunkat is felülmúlja. A magyar színirodalom dicsőségét semmi sem hirdethetné ékesszólóbban, mint az a tény, hogy a fővárosban az idén színre került 24 színpadi munka közül nem kevesebb, mint 15 darab bizonyult méltónak arra, hogy az ország határain túl is megismertették a közönséggel. […] Ügynökségek szerint csoportosítva pedig úgy áll a dolog, hogy a külföldre exportált 15 munka közül 11 darabot helyezett el dr. Marton Sándor szerzői jogértékesítő központja, 2 darabot Bárd Ferenc és testvére, 2 darabot Dr. Márton Miksa és 1 darabot a müncheni Drei Masken Verlag."*[18]

A lap hirdetési rovatában is rendszeresen közli a Marton kezelésében álló darabok listáját. Eszerint a szépirodalom köreiből is képviseltek szerzőket (Krúdy Gyula, Bródy Sándor). De a kereskedelmi színházi ízlésplafon érzékeléséhez tanulságos, ha felidézzük azon darabok listáját is, melyek iránt

[15] Uo.

[16] N. N.: Magyar darabok bemutatói külföldön, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/5, 14.

[17] Uo., 15.

[18] N. N.: Az elmúlt szezon magyar darabjai külföldön, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/6, 1–3.

a pesti bemutató évében nem mutatkozott külföldi érdeklődés. Ezek: Hevesi Sándor *Az új földesúr*, Balázs Béla *Az utolsó nap*, Krúdy Gyula *Zoltánka*, Szép Ernő *Az egyszeri királyfi*, Bíró Lajos *1913*, Pekár Gyula *A kölcsönkért kastély*, Szomory–Gajáry *Böském*, Pakots Sándor *Egy karrier története*, Guthi Soma *A cilinder*.[19] A márciusi számból az üzleti és nemzeti sikert összekapcsolni kívánó retorika példájaként prezentálhatjuk az *Amberg Gusztáv Budapesten* című cikket. A kor szórakoztató színházi gyakorlatában igazodási pontként szolgáló New York-i centrumot képviselő *Shubert Organization* producere nyilatkozatában elismeri a pesti színházi ipar gyors felzárkózását, professzionalizálódását: „A magyar színházak véleményem szerint pompásan vannak vezetve és általában hamar megállapítható, hogy igen magas nívón állanak."[20] Amberg pesti látogatása persze elsősorban üzleti célú. Az nem meglepő, hogy darabokat kötött le, az már inkább, hogy színészeket is importálni kívánt Pestről: „Több darabot megszereztem Amerika részére és még egy egész csomó darabról tárgyalok. Azonkívül szándékomban van önöket néhány elsőrangú művészüktől rövidebb-hosszabb időre megfosztani, amennyiben közülük néhányat – ha sikerül – kiviszem vendégszereplésre magammal."[21]

Amberget a lap példaképként állítja, amerikaiként felnéz rá, büszke elismerő véleményére. Az interjú efféle felhasználása mellett a lap majd minden számában találhatunk példát a kritika promócióként való felhasználására is. Hiszen a sajtótól sem állt távol a színdarab csereértékkel rendelkező áruként való felfogása. A pesti *Sybill* produkciót is az üzleti nyelv terminusait kölcsönözve elemzik. *Az Újság*: „[...] a jó és kelendő áru szolidsága az a szükséges oázis, mely hangulatot teremt a színházban."[22] *Budapesti Hírlap*: „A Leányvásár óta Jacoby Viktor, Bródy Miksa és Martos Ferenc olyan cég, amelynek a világ minden operett-börzéjén nagy kurzuson jegyzik a papírjait."[23] Gyakori a bármely irányú, de főként az USA felé irányuló exportképesség értékként való megjelenítése. *Az Újság*: „A Sybill ma diadalmasan indult el a Királyszínház színpadáról tengerentúli útjára."[24] A divatosságra való törekvés is pozitív, ha az exportképességet szolgálja. *Pesti Napló*: „A Sybill muzsikája Jacobi Viktoré. Ő ma a legdivatosabb zeneszerző Pesten és a zene leghivatottabb értékelői is e fiatal, kitűnő tehetségtől várták az igazi, európai operettemuzsikát, amelynek kaput nyit Páris is, ahová alig tudott beférkőzni eddig a magyar és osztrák operette."[25] A Pestről kiinduló interkulturális hatások

19 Uo., 2–3.
20 N. N.: Amberg Gusztáv Budapesten, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3, 6.
21 Uo.
22 N. N.: A darab sajtója, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3, 9.
23 Uo.
24 Uo.
25 Uo.

köre tehát szélesedik. Az alábbi hír például arra utal, hogy a magyar *couleur locale* nem ellenszenves egzotikumként jelenik meg az angol színpadon:

> *„Paul Rubens operettjében az After the Girlben, mely február 7-én kerül színre a londoni Gaiety színházban – nekünk magyaroknak is jutott szerep. A darab II. felvonásának első képe ugyanis Budapesten [...] játszik. A szereplő személyek között találjuk a következőket: Vajda kapitány, Marton rendőrbiztos, Marcsa énekesnő és Aranka, Paula, Margit magyar lányok."*[26]

A darab-export a lap tudósításai szerint pozitív diplomáciai szerepet is játszhat: „Az angol király és királynő a *Marriage Market* (Leányvásár) előadását március 2-án végignézték a londoni Daly's Theaterben és több ízben adtak kifejezést tetszésüknek. Február 22-én Calcuttában adták elő a *Leányvásár*t nagy sikerrel: az előadáson az indiai alkirály is jelen volt."[27]

Háború és színházüzlet

Az új színi évad kezdete előtt, július 28-án azonban kitör az első világháború. Már az is Marton szakmai elszántságát és kiadójának pénzügyi megalapozottságát jelzi, hogy a lap nem szűnik meg. Hiszen Incze Sándor szünetelteti a *Színházi Élet*et 1914 júliusától 1915 szeptemberéig. Incze a kor elvárásai szerint bevonul, Marton azonban 1915 elején egy 1914. augusztus–decemberi összevont számmal jelentkezik. Változatlan rovatokkal, de némileg megváltozott hangnemmel. A szerkesztőség *Olvasóinkhoz!* című cikkében, a korhangulattal szembemenve, a nemzetközi színházüzlet és az ahhoz kapcsolódó transzkulturális hírszolgálat fennmaradása mellett érvel. De miként illeszthető üzleti törekvése a kor hazafias retorikájába? Például olyképpen, hogy a *Színházak és a háború* című vezércikkben, az eddig a nyugat-európai színházi centrumokat elérendő példaképként magasztaló stílussal szemben, konfrontatívabb nyelvezetet használva állítja szembe a francia, illetve angol és a magyar színházi ipar háborúra adott reakcióját:

> *„Kiderült az a hihetetlennek tetsző dolog, hogy a mi zsenge színházi kultúránkban több nemzeti erő van, mint a sokszáz éves franciában, vagy angolban. Páris színházi élete úgyszólván meghalt. Hogy a mondain világ büszkeségét, a nagy operát kinyissák, arról szó sem lehet. London színházi élete is sanyarúnak tetszik, ha figyelmesen átböngésszük a kezünkbe akadó angol*

[26] N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3, 24.
[27] Uo.

lapokat. Ezzel szemben Budapest színházai egytől-egyig virágzó üzletek és magyarabbak, mint valaha. A harcmezőn a magyar bátorság és hazaszeretet világraszóló példái ejtik bámulatba Európát, itthon pedig az új magyar kultúra megfoghatatlan szívóssága és fiatalos svungja cáfol rá azokra, akik a magyarság nagy hivatásában valaha is kételkedni mertek."[28]

Marton tehát némileg áthangolja a kozmopolita szemléletű lapot. Ugyanakkor jóval kevesebb magyar darab külföldi színpadi jelenlétéről tud csak beszámolni. Mind az operettek, mind az ún. export-darabok külföldi jelenlétének mennyiségi és iránybeli beszűkülése világosan látható az adatokból. *(Vö. Táblázat 4 és 5)* Jelentősebb exportsiker csak Molnár *A farkas*ának New York-i premierje. Ebben, a háború kitörése utáni lapszámban nagy hangsúlyt kap egy eddig másodlagos célnak tekintett export-irány: Skandinávia. Hjalmar Meidell azonban a lapban eddig szokásos hangnemtől eltérve, tárgyilagosabban mutatja be a magyar darabok ottani fogadtatását:

„Lengyel Menyhért Tájfunjának nagy sikere volt Stockholmban, Kristiániában és Bergenben, kisebb sikert aratott a koppenhágai Kir. Színházban. Lengyel és Bíró Cárnőjét a télen a koppenhágai Népszínházban adták elő. [...] jó sikert ért el. Molnár Ferenc három darabbal van Skandináviában képviselve. – A testőr a koppenhágai Dagmar színházban kitűnően sikerült; az utóbbi időben a krisztiániai Tivoli színházban vagy tizenötször adták. Az Ördög a krisztiániai és bergeni Nemzeti színházakat és a koppenhágai Kir. Színházat járta meg. Az érdekes, de sajátságos darabnak azonban, dacára a kitűnő előadásnak, igazi sikere nem volt. Nagyon idegenszerűen hatott. A Liliom a télen a koppenhágai Népszínházban ment, de semmi sikert sem aratott."[29]

A kisebb közönségbázisú új export-célok közegében a pesti színházi ipar termékeinek fogadtatása tehát ambivalensebb. A 4-es és 5-ös számú táblázatokból látható, hogy a háború kitörése utáni időszakban a magyar daraboknak már inkább csak német nyelvterületen volt esélyük színpadra kerülni.

Az export-sikerszéria tehát megszakadt, és a külföldi előadásszám is meredeken csökkent. Kérdés, miként sikerült Marton Sándor ügynökségének ezt az 1914 elején meghökkentően intenzív nemzetközi jelenlétet újraépítenie. Tény, hogy a fia által vezetett bécsi kiadóval együtt a Trianon utáni korszakban is ő uralta Pesten a nemzetközi darabkereskedelmet.

[28] N. N.: Színházak és a háború, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/8–12, 2.

[29] Meidell, Hjalmar: Levél Skandináviából, *Színpad: Die Bühne*, 1914/8–12, 6–7.

Táblázat 1
Magyar operettek külföldi játszottsága nyelvterület és a befogadó színházak száma szerint
1914. január–július

1914	január	február	március	április	május	június	július
Kálmán Imre *Cigányprímás*	12 német 1 angol	11 német 1 cseh 1 New York (*en suite*)	9 német 1 cseh 1 New York (*en suite*)	6 német 1 New York (*en suite*)	8 német 1 New York (*en suite*)	2 cseh 2 német 1 New York (en suite)	1 német 1 cseh 1 New York
Kálmán Imre *A kis király*	1 német		1 német	1 német		1 német	
Kálmán Imre *A tatárjárás*		1 német	1 német	1 német	3 német 1 angol	1 német	2 német 2 francia (*en suite*)
Jacobi Victor *Leányvásár*	1 német 1 New York (*en suite*) 1 London	5 angol 1 USA turné	7 angol 1 India	11 angol 1 USA (turné) 1 India	10 angol	1 angol 1 USA (turné)	1 német 1 angol (*en suite*)
Vincze Zsigmond *Tilos a csók*	1 olasz turné						
dr. Rényi Aladár *A kis gróf*	5 német	2 német, 1 svájci 1 lett	4 német 1 lett	1 német 1 svájci 1 cseh			
Zerkovitz Béla *A csodamalom*				1 német			

Táblázat 2
Magyar export-drámák külföldi játszottsága nyelvterület
és a befogadó színházak száma szerint
1914. január–július

1914	**január**	**február**	**március**	**április**	**május**	**június**	**július**
Drégely Gábor *Szerencse fia*	17 német 1 holland 1 orosz 1 norvég	14 német 1 svájci	9 német	2 német 1 svájci	4 német, 1 svájci 1 belga 1 holland	2 német 1 svájci	3 német 1 svájci
Heltai Jenő *A masamód*	2 német	1 német	2 német	1 német			
Molnár Ferenc *Liliom*	5 német	4 német	4 német	3 német	1 német	1 német	
Molnár Ferenc *Doktor úr*	1 orosz						
Molnár Ferenc *A testőr*	1 német	2 német 1 cseh	1 német	3 német 1 USA turné	3 német	1 német	2 német
Molnár Ferenc *Az ördög*	1 lett 1 német	3 osztrák	3 német 1 lett	1 német	2 osztrák		
Molnár Ferenc *A farkas*	2 cseh	1 német			1 osztrák	1 német	2 német
Lengyel Menyhért *Tájfun*	1 USA turné	2 USA 1 Kanada		1 német 1 USA turné	1 német		
Lengyel Menyhért *Róza néni*	1 német						

1914	január	február	március	április	május	június	július
Lengyel Menyhért, Bíró Lajos *A cárnő*	6 német	6 német	6 német 1 cseh	2 német	2 német	1 német	2 német
Bíró Lajos *A rablólovag*		1 német			1 német		
Hajó Sándor *Fiúk és lányok*		1 német					
Hajó Sándor *Lakájok*			1 német				
Nagy Endre *A miniszterelnök úr*	3 német	3 német		1 német		1 német	1 német
Földes Imre *Kuruzsló*	1 román						
Földes Imre *Halló!*		1 német	1 német				
Pásztor Árpád *Innocent*		1 német					
Szomory Dezső *Marie Antoinette*			1 német	1 német			
Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányok*				1 USA 1 Kanada			

Táblázat 3
Kimutatás az 1913/14-es színházi szezonban Budapesten
előadott eredeti darabok külföldi elhelyezéséről

Cím	Szerző	Mely külföldi országokban van elhelyezve?
A hónapos szoba	Farkas Imre	Németország
Feleségünk	Balázs Sándor	Ausztria, Németország
A konventbiztos	Farkas Pál	Ausztria, Anglia
Katonadolog	Mérey–Béldi–Zerkovitz	Anglia, Amerika
Halló!	Földes Imre	Ausztria, Németország, Franciaország, Anglia, Amerika, Norvégia
Mária Antónia	Szomory Dezső	Ausztria
Az utolsó csók	Bíró Lajos	Ausztria, Németország
A híresek	Hatvanyi Lajos	Németország
Nemtudomka	Bakonyi-Huszka	Ausztria, Anglia, Amerika
Az ezredes	Herczeg Ferenc	Ausztria, Németország
A Tündérlaki lányok	Heltai Jenő	Ausztria, Anglia, Amerika
Mr. Bobby	Vajda Ernő	Németország
Sybill	Bródy-Martos-Jacobi	Minden országban
Tímár Liza	Bródy Sándor	Ausztria
A vörös szegfű	Földes Imre	Ausztria, Németország

Táblázat 4
Magyar operettek külföldi játszottsága nyelvterület
és a befogadó színházak száma szerint
1914. augusztus–december

1914	augusztus	szeptember	október	november	december
Kálmán Imre *Cigányprímás*		1 USA (Boston turné)	1 USA (Philadelphia turné)		
Kálmán Imre *A kis király*					1 holland
Kálmán Imre *Az obsitos*			1 német	2 német	10 német 1 cseh
Kálmán Imre *A tatárjárás*	3 német			2 német	1 holland
dr. Rényi Aladár *A kis gróf*		1 német			
Zerkovitz Béla *A csodamalom*	2 német				

Táblázat 5
Magyar export-drámák külföldi játszottsága
nyelvterület és a színházak száma szerint
1914. augusztus–december

1914	augusztus	szeptember	október	november	december
Drégely Gábor *Szerencse fia*			1 német	1 német	
Heltai Jenő *A masamód*					1 német
Molnár Ferenc *A testőr*			1 német		
Molnár Ferenc *Az ördög*			1 német		2 német
Molnár Ferenc *A farkas*			1 New York	1 német 1 New York	2 német 1 New York
Lengyel–Bíró *A cárnő*			1 svájci	1 svájci	
Pásztor Árpád *Innocent*			1 New York	1 New York	
Herczeg Ferenc *A három testőr*					1 német

SIKERRECEPT ÉS/VAGY HÁBORÚS INSPIRÁCIÓ: VÁLTOZÁSOK A VÍGSZÍNHÁZ REPERTOÁRPOLITIKÁJÁBAN (1916–1917)

Ha a pesti magánszínházak 1916–1917-es előadáskínálatára vonatkozóan azt a kérdést tesszük fel, hogy abban az eszképizmust vagy a korábbi szórakoztató trendekkel való radikális szembefordulást reprezentáló társadalomkritikus előadások domináltak-e, azt találjuk, hogy nagy előnnyel az eszképizmus befogadói attitűdjét generáló produkciók nyertek. Ez a kereskedelmi színházi logikából is következik, de a feltörekvő magyar operett szintén hozzájárult e kiütéses győzelemhez. 1916-ban a *Mágnás Miska* sikersorozata dagasztotta a Király Színház bevételeit, Fedák Sári Marcsa szolgálója volt a közönségvonzó szenzáció.[1] Csattanós, 155-ös szériát produkáló választ adott a konkurens Vígszínház a *Három a kislánny*al.[2] Majd újra a Beöthy László által irányított Király Színház aratott a bécsi bemutató után egy évvel színre hozott *Csárdáskirálynév*el.[3] Ez az operettvetélkedő hálás, a korabeli lapokban bőven taglalt színháztörténeti téma lehetne. A címben feltett kérdést – sikerrecept és/vagy háborús inspiráció – azonban inkább a színházi működéstan komplexebb szemszögéből, a produkciók előkészítésének fázisait is érintve kívánom megközelíteni. Eltérő forrástípusokat vizsgálva arra keresek választ, hogy miként hatott a háttérben zajló háború 1916-ra megváltozott percepciója a legtekintélyesebb pesti magánszínház, a Vígszínház repertoárjára, szerzőkhöz fűződő viszonyára.

1896-tól 1920-ig Faludi Gábor volt a bérlő, aki stabil hátteret biztosított Ditrói Mór rendező társulatépítő munkájához. A nézők és kritikusok is elismerték az ún. vígszínházi stílust, melyet összjáték és bizonyos fokú természetesség jellemzett. Az elegáns és szellemes színészek társalgási stílusa illett a Vígszínház „háziszerzőinek" kortárs, gyakran a pesti jelen által ihletett darabjaihoz. A továbbiakban azt vizsgálom, miként reagált a repertoárszínház vezetése 1916–1917-ben a háborús lelkesedés elmúltával kialakult új közhangulatra. Szerzőkhöz, művekhez, közönségigényekhez való viszonyukat meghatározta, hogy folyamatosan fizetniük kellett a társulat évadszerződéssel rendelkező tagjait, és a színház építésére egykor felvett 800.000 koronás jelzálogkölcsön kamatait.

Módszertani szempontból kérdéses, hogy egy a közízlésben, közhangulatban jelentkező változás egy színház esetében milyen források segítségével

1 Zene: Szirmai Albert, szöveg: Bakonyi Károly, versek: Gábor Andor.

2 Zene: Heinrich Berté, Franz Schubert műveinek felhasználásával, szöveg: Alfred Maria Willner, Heinz Reichert, Harsányi Zsolt.

3 Zene: Kálmán Imre, szöveg: Leo Stein, Bela Jenbach, versek: Gábor Andor.

elemezhető. Három, az OSZK Színháztörténeti Tárában található forrástípust választottam. A színházépületet birtokló részvénytársaság, a Magyar Vígszínház Rt. és a színházat működtető, finanszírozó Vígszínház bérlőtársaság (tagjai: Faludi Gábor, Faludi Miklós, dr. Faludi Jenő és Faludi Sándor) iratait, a vígszínházi darabvásárlások feltételeit rögzítő kötet[4] 1916–1917-re vonatkozó adatait, és az ebben az időszakban színpadra kerülő magyar újdonságokat vizsgálom.

Igazgatósági jelentések, közgyűlési jegyzőkönyvek

Bár a Vígszínháznak ezt az időszakát a színház- és irodalomtörténet Ditrói Mórhoz köti, az ő rendezési vagy darabválasztási dilemmáival kapcsolatban nem maradtak fenn iratok. A részvénytársaság-formában való működéssel azonban évenkénti öndokumentációs kötelezettségek jártak, és a cégbírósághoz beadandó közgyűlési jegyzőkönyvek, igazgatótanácsi jelentések, mérlegek tartalmaztak lényeges információkat a színház működésével kapcsolatban. A zárszámadás mérlegadatait meg is kellett jelentetni a Budapesti Közlönyben. A színházgazdasági vizsgálati szempont Magyarországon 1949-től évtizedekig háttérbe szorult, és magam sem ennek alkalmazására törekszem. De kiindulásként azt azért érdemes tudatosítani, hogy egy magántőke által finanszírozott kereskedelmi színház esetében – noha művészi jellegű tulajdonságokat is hordozó termékeket létrehozó intézményről van szó – a döntéshozatalban az üzleti szempontok domináltak.[5] A Magyar Vígszínház Rt. közgyűlési jegyzőkönyvei és igazgatótanácsi jelentései feltehetőleg kozmetikázott és szűrt információt tartalmaztak. Mivel azonban a pénzüket a színházba fektető részvényeseknek is szóltak, alapvetően helytálló tájékoztatást kellett nyújtaniuk a színház pénzügyi helyzetéről és kilátásairól.

Az 1916–1917-es szituációt azt tudatosítva célszerű vizsgálni, hogy a háború kitörésekor a színházakat Európa-szerte bezárták. Erre reakcióként – a munkanélkülivé váló színészek jellemzően összefogva, a bevételt megosztva, ún. konzorciális alapon – háborús propagandadarabok színrevitelével próbáltak jövedelemhez jutni. A frontoktól távol azonban rövidesen helyreállt az állami és magánszínházak működése. A Magyar Vígszínház Rt. 1915-ös igazgatósági jelentése saját vállalatuk szempontjából így jellemzi az előző évet:

[4] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374 Kötetes iratok. A darabok jogdíja.
[5] Vö. Balme, 2005.

„A színházi évad kezdete (augusztus 9.) éppen azon időre esett, midőn a mozgósítás legteljesebb folyamatában volt: a színházra nézve egészében kilátástalannak tűnt fel a helyzet. Bérlőink bejelentették, hogy a beállott háborús viszonyok daczára megnyitni és nyitva tartani hajlandók ugyan, de csak abban az esetben, ha azon nagy áldozatokhoz, melyeket ez tőlük igénybe vesz: társulatunk a bér méltányos mérséklésével hozzájárul."[6]

A részvénytársaság igazgatósága tehát az épületbérletért évente járó öszszegből 1914-re 22.835 koronát, 1915-re pedig 20.000 koronát, körülbelül a fizetendő bér egyharmadát engedte el a Faludi-családnak, azaz a bérlőtársaságnak. A Magyar Vígszínház Rt. közgyűlésén az igazgatótanács elnöke, dr. Wágner Géza 1915-ben még a háborúnak a színházakra gyakorolt, szerinte indokolatlanul nagy és indokolatlanul negatív hatását kárhoztatta:

„Természetes, hogy a művészetet is súlyosan – sőt talán a legsúlyosabban érte a háború, különösen kezdetben, amikor is a közönség teljesen passive viselkedett a színház iránt. Szerinte ez a magatartás indokolatlan volt. Nem kímélheti bírálatával e tekintetben a magas kormányt sem, mert azzal, hogy két első műintézetünket – a M. Kir. Operát és a Nemzeti Színházat – egész a közelmúlt időkig zárva tartotta, közönségünk tévhitét erősítette, távolmaradását nagyban előmozdította. Pedig a háború nem követeli azt, hogy rendes életmódunktól eltérjünk, megszorítanunk azt csak annyiban kell, amennyiben a háborúba-vonultak itthon-maradottjainak istápolása, anyagi támogatása szükségessé teszi."[7]

Az 1916. februári közgyűlésnek szóló igazgatósági jelentés azonban már változó trendről, stabilizálódó látogatottságról, sőt új – feltehetőleg a hadigazdaság nyújtotta meggazdagodási lehetőségeket kihasználó – közönségréteg feltűnéséről számol be.

„Mert ezen rettenetes méreteket öltött küzdelem a maga kifejlettségében sajátságosan átalakító hatással volt úgy közönségünkre, mint színházunkra is. Amint a kárpáti világraszóló harczok 1915. év tavaszán a gorliczei áttörésben eredményes folytatást nyertek: a közönség egy új rétege – melyet a Vígszínház nem nevezhetett magáénak – mintha megkönnyebbült volna, és mintha a múltbeli mulasztásokért egyszerre kívánta volna magát kárpótolni, műintézetünket meglehetősen látogatni kezdte. Ez természetesen még

[6] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok, Igazgatósági jelentés a Magyar Vígszínház Rt. 1915. évi közgyűléshez.

[7] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok, Magyar Vígszínház Rt. 1915. március 7-i 21. rendes közgyűlésének jegyzőkönyve.

nem jelentette azt, hogy a régi rend állott helyre, hanem hogy ama rendkívüli helyzet, mely 1914. év augusztusával színházunkra nehezedett: a lefolyt 1915. év második harmadától némileg veszített súlyából, könnyebben elviselhető lett. Színházunk és művészeink pedig igen terhes évadot éltek át, amennyiben az új közönség a réginél sokkal kisebb keretekben mozogván, gyorsabban kimerült és így a gyakori premierek fokozott munkát igényeltek. A művészi feladat a változott viszonyokban is – gondos figyelemmel az intézet színvonalára – sikeres megoldást nyert, amit eléggé documentál, hogy a látogatottság mérve mindmáig nem csökkent és hogy már a régi közönség is kezd elhagyott helyére visszatérni."[8]

Az 1915. december 31-i zárszámadás 232 korona nyereséggel zárt. Ez nem nagy összeg, de figyelembe veendő, hogy az Rt.-nek a pénzintézetek felé 781.378 korona tartozása volt. (A színházépítésre felvett 800.000 koronás jelzálogkölcsönből addig 18.621 koronát törlesztettek.) Az esedékes kamatokat Faludi Gábor fizette a jegybevételből. A fenti értékelés alapján feltételezhetjük, hogy a darabok gyorsabb rotációja miatt az előadások előkészítésére kevesebb idő jutott, minek következtében a szerzők és a színészek a korábbiaknál inkább törekedtek/kényszerültek a darabok és a szereptípusok standardizálására. Ez a repertoárpolitikában a futószalagon készülő, eszképista jellegű produkciók előretörését előlegezhette. Ennek némileg ellentmondva, a Vígszínház feladatát a közgyűlésnek szóló jelentés – feltehetőleg a háborús retorikának áldozva – egy nehezen kibékíthető kettősségben fogalmazta meg: „kultur-missiót" kívánt betölteni, és enyhíteni kívánta a háború okozta nyomasztó érzést. Az utóbbi törekvés egyértelműen az eszképizmus, a hétköznapi realitásoktól való elfordulás felé mutat. Kérdés, hogy milyen darab-, illetve előadástípusokkal akarták megvalósítani.

A Magyar Vígszínház Rt. 1917. évi igazgatósági jelentésében a háttérben zajló háború már kalkulálható gazdasági, pénzügyi környezet, melynek hatása a színházi működésre szinte üdvösként tűnik fel: „A közönség a háború okozta nyomasztó érzést a művészetben való gyönyörködéssel igyekszik csökkenteni, aminek azután eredménye az, hogy a látogatottság határozottan fokozódott. Egy-egy premierre már visszatértek a régi megszokott meleg esték, tehát mintha a Vígszínház törzsközönsége is megtért volna régi helyére."[9] A jelentés a válság elmúltát konstatálja: „a rázkódás nagyobbik felén túl vagyunk."[10] Erre utal az is, hogy Faludi a jó üzletmenetre alapozva

[8] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok, Igazgatósági jelentés a Magyar Vígszínház Rt. 1916. évi közgyűléshez.

[9] Igazgatósági jelentés az 1917. évi közgyűléshez, 1917. január 31. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok.

[10] Uo.

kibérli az Uránia Magyar Tudományos Színházat, ahol a társulat többek közt Szigligeti Ede *Fenn az ernyő, nincsen kas* című vígjátékát játssza. Az 1917. április 1-i közgyűlésen, feltehetőleg az emelkedő nézőszám és jegybevétel okán, békebeli harmónia uralkodik bérbeadó és bérlő között. Dr. Wágner, az igazgatótanács leköszönő elnöke a Faludi-családot dicséri, mely: „a hazai színmű-irodalmunkat oly szép eredménnyel támogatta s mondhatni – hogy az ösztönző sikerekkel – oly mérvben növelték, hogy az elmúlt színházi év az említett szempontból a Vígszínház legszebb emlékei közé sorozható. Fejezze ki tehát a közgyűlés őszinte elismerését úgy a vezető bérlő uraknak, mint az egész művész gárdának."[11] Az értékelésből a magyar szerzők dominanciája, ráadásul darabjaik népszerűsége is kiolvasható. A magát mindig az elithez pozicionálni kívánó Vígszínház társadalmi kapcsolatai is jól alakultak:

> *„Az ülés befejezése előtt még jelenteni kívánja elnök, hogy boldog emlékű nagy királyunk I. Ferenc József halála alkalmából kifejezett részvétünkért ifjú királyunk a miniszter-elnök útján legmagasabb köszönetét nyilvánítani méltóztatott. Reméli elnök, hogy Károly király is épp úgy kegyes pártfogásban fogja részesíteni műintézetünket, amint azt nagynevű elődje tette. Egyébiránt a kitüntető jóindulat első megnyilvánulásaként jelentheti, hogy a páholybérlet tárgyában a további három évre való meghosszabbítást a napokban leérkezett miniszterelnöki leirat szerint Őfelsége kegyesen engedélyezte."*[12]

A színházat birtokló részvénytársaság vezetőségétől, a fentiekből kiolvashatóan, távol állt a társadalom- vagy háborúkritikus attitűd. De a színházat bérlő és irányító Faludi Gábor tettei sem a közönséget a háború rémségeivel szembesítő előadások patronálása felé mutattak. Üzletemberként gondolkodva tovább-bővítette vállalkozását, 1917-ben elnyerte a fővárostól a Népopera (mai Erkel Színház) bérletét is. A Vígszínház társulata már három helyszínen termelte a profitot. Az 1918-as igazgatótanácsi jelentés ráadásul a magánszínházak gazdálkodására mindig jótékonyan ható hosszú előadásszériák megjelenését is konstatálta: „Különösen a legutóbbi év múlta felül e tekintetben az előzőket, a nagymérvű látogatottságnál fogva csak nagyobb időközökben vált szükségessé új daraboknak színrehozatala; a múlt saison darabjai még ma is telt házakat vonzanak."[13] A növekvő bevételt a Faludi-család beruházásra kívánta fordítani. Olyan hosszú távon láttak perspektívát a Vígszínház

[11] Magyar Vígszínház Rt. 1917. április 1-i 23. évi rendes közgyűlésének jegyzőkönyve. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok.

[12] Uo.

[13] Igazgatósági jelentés a Magyar Vígszínház Rt. 1918. évi közgyűléséhez, OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok.

működtetésében, hogy bérleti jogukat 1943-ig (!) szerették volna meghosszabbíttatni. Kérésüket a Magyar Vígszínház Rt. 1918-as igazgatótanácsi jelentése így indokolta:

> *„Beadványban azzal fordultak hozzánk, hogy részint a már régebben megrendelt szivattyúberendezés – amely a közeljövőben, de a háború befejezte után mindenesetre végrehajtandó – részint a színpadi és nézőtéri építkezések – amelyek keresztülvitele elől most már szintén nem lehet elzárkózni – olyan nagymérvű munkálatok, hogy a fedezésükre szükséges befektetések hosszabb lejáratú szerződéssel volnának biztosítandók. Ezért tehát a jelenleg érvényben lévő és 1928. évi április hó 30-án lejárandó bérleti szerződésnek további 15 évre, vagyis 1943. évi április hó 30-ig meghosszabbítását kérelmezik. Az évi 62.000 K bérösszeget és a megállapított mellékkötelezettségek pontos teljesítését bérlők mindenesetre vállalják, egyedül csak azon esetben mentesülnek a bérfizetés alól, ha a színházat tűzvész annyira tönkretenné, hogy az üzemet fél éven túl fenntartani nem lehetne."*[14]

A közgyűlésen a részvényesek jóváhagyják a Faludi-család – már a háború utáni időszakot tervező – kérelmét. Azonban a Magyar Vígszínház Rt. irataiból kirajzolódó sikertörténet, színházi konjunktúra 1918 fokozódó belpolitikai feszültségei következtében megtörik. Fennmaradt a már kevésbé lelkes hangú 1919. január 31-i dátumú igazgatósági jelentés példánya, melyen ceruzával a következő mondat olvasható: „Proletárdiktatúra miatt a közgyűlés elmaradt."[15]

A Magyar Vígszínház Rt. iratai 1916–1917-re vonatkozóan szélesedő közönségbázist, növekvő nézőszámot és hosszabbodó szériákat konstatálnak. A Vígszínház előadásai iránti érdeklődés tömegessége a szórakoztató funkció dominanciáját jelzi, és az iratok sem utalnak a közönséget rendszerint megosztó rendszer- vagy háborúkritikus produkciók jelenlétére a repertoárban.

Darabvásárlási trendek

A Vígszínház iratai között fennmaradt egy méretes könyv, melybe 1896-tól, sorszámmal ellátva, folyamatosan bejegyezték az összes előadásra lekötött darab adatait (kitől, mekkora jogdíjért vették, ki, mennyiért fordítja, hány százalékos tantiemet fizet a színház a szerzőnek vagy a kiadónak, milyen

[14] Uo.

[15] Igazgatósági jelentés a Magyar Vígszínház Rt. 1919. évi közgyűléséhez, OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374, Gazdasági iratok.

határidőn belül vállalja a bemutatót stb.).[16] Idővel nem minden kategóriát töltöttek ugyan ki, de így is sok információt nyerhetünk a vásárlói és a befogadói ízlésről, az előlegek összegéről, a tantiemek változatos mértékéről. Az 1916–1917-es időszakban a 449-től a 484-ig található sorszám alatti darabokat kötötték le. Hogy a tendenciák esetleges változásai érzékelhetőek legyenek, e kvantitatív vizsgálatba bevontam az 1915-ös és az 1918-as esztendő darablekötési adatait is. A vizsgált időszakot végig az a nehézség jellemezte, hogy a háborús ellenfelekkel, a francia, angol ügynökségekkel, kiadókkal korábban fennálló üzleti kapcsolattartás leállt. A darabok nemzetiségét vizsgálva feltűnik *(Vö. Táblázat 6)*, hogy míg 1915-ben elsősorban külföldi, addig 1916-ban főleg magyar, a háziszerzői körből származó darabokat (14) kötöttek le.

Feltehetőleg a kortárs pesti jelen ismerős díszletei között játszódó produkciókkal kívánták a háborús prosperitás révén feltűnő új közönséget megnyerni, illetve a színház fokozott darabigényét kielégíteni. 1917-ben a többi évhez viszonyítva kevés (összesen 10) darab megvételét feltehetőleg a hosszú szériák magyarázzák. Ha a műfaji megoszlást nézzük *(Vö. Táblázat 7)*, 1915-ben a visszahódítandó közönség kegyeit szégyenkezés nélkül kereső bohózatok domináltak. 1916-ban a vígjátékok mellett, a Vígszínházra, mint prózai színházra kevéssé jellemző operett-vásárlások (4) száma nőtt. 1916-ban feltűnően sok még el sem készült, tehát műfajmegjelölés nélküli darabot, darab-ötletet kötöttek le. Ez az immár több játszóhellyel rendelkező Vígszínház nagy „nyersanyagigényére" utal. 1917-ben a vígjátékok, míg a fokozódó társadalmi feszültséget, háborús vereséget hozó 1918-ban már az előadásra lekötött drámák száma volt a legmagasabb.

Visszatérve a még el nem készült darabok megvételére (opció) *(Vö. Táblázat 8)*, a sikeres szerzőknek ez a színházhoz kötési gyakorlata 1910-től tetten érhető a Vígszínházban. Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy az 1916-ban e címen kifizetett meglehetősen magas előlegek nem az érintett szerzők (Gábor Andor, Szomory Dezső, Nádas Sándor, Barta Lajos, Bíró Lajos, Szini Gyula) pénzügyi támogatását célozták-e inkább. De e szponzorálás mögött az is állhatott, hogy a Vígszínház közönsége élvezte/elvárta az általuk szállított, a jelen pesti létre sok szálon reflektáló publicisztikus darabokat. Szembetűnő Faludiék nagyvonalúsága, ha végigküzdjük magunkat Hajó Sándor vagy Nádas Sándor egy-egy színpadra került alkotásán. E küzdelmemről tanúskodnak az alábbi vázlatos megfigyelések, melyek néhány, 1916–1917-ben a Vígszínházban bemutatott új magyar darabra vonatkoznak.

16 Kötetes iratok. A darabok jogdíja, OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

Kortárs magyar újdonságok – középpontban a vitatott női szerepek

Az első meghökkentő, és az eszképizmus irányába mutató konklúzió, hogy a vizsgált két esztendő során bemutatott magyar újdonságok zöme nem reflektál expliciten a háttérben zajló háborúra. Még inkább figyelemre méltó, hogy e férfiak számára komoly döntéseket és kihívásokat tartogató időszakban a Vígszínház magyar újdonságai női szerepmodelleket állítanak középpontba. Vizsgálatomat e forrásadottságból következően arra fókuszáltam, hogy e főhősnők milyen életstratégiákat jelenítettek meg, illetve, hogy kik játszották/testesítették meg e komolyként reprezentált identitásdilemmákat. A darabok főleg a férjhezmenést mint egzisztenciális és szociális perspektívát, illetve a házasságon belüli női frusztrációt tematizálták – ha demagóg akarok lenni – a lövészárkok realitásának hátterében. Leggyakoribb dramaturgiai alaphelyzet a feleségnek a férj és a szerető közti választása volt.

A női főszereplő köré épített szüzsé a színpadi szerzők oldaláról azért is racionális döntés volt, mert színésznők álltak a fizetési és népszerűségi listák élén. A szóban forgó darabok zömének Varsányi Irén volt a főszereplője. Az 1896-ban a színiiskolából a Vígszínházba került színésznő ekkor negyvenéves, és bár sok siker fűződik nevéhez, nem sztár-típus. A darabok hasonló tematikáját látva megterhelő lehetett mind Varsányi, mind a nézők számára, hogy néhány hetes különbséggel (általában ennyi volt egy-egy új bemutató átfutási ideje), a legellentétesebb törekvésű fiatal nők dilemmáját kellett érzékletessé tennie, immár nem fiatal nőként. Jellemzendő a bemutatók egymásra rímelő problematikáját, elég idézni a Varsányi által 1916–1917-ben játszott főszereplők szólamaiból. Ilonaként Nádas Sándor *Kávéház*ában a zeneszerzőt a „kávéházi züllléstől" megmentő házi angyal, aki a reményteljes férjanyag jó útra terelésében látja életfeladatát:

> *„Tanító néni vagyok! Javító néni vagyok! Gyere ide szépen fiacskám: maga egy rossz haszontalan fiú, a züllés útján volt. Én vagyok a maga tanító nénije, aki vigyáz és megjavítja. Hallotta? [...] Nem szabad inni! Nem szabad kártyázni! Nem szabad éjjel fennmaradni! Nem szabad kávéházban lopni a napot! Nem szabad."*[17]

Ruttkay György *Keringő*jében ezzel szemben Varsányi egy gazdag, minden férfi által körülrajongott úrinő feleséget játszik, aki egy zenésszel magát hírbe hozva provokálna férjétől nagyobb figyelmet: „Ha nem tudod, hogy mennyit érek, míg a tiéd vagyok, hát becsülj meg, mikor az a veszedelem fenyeget,

[17] OSZK SZT Víg 368/2, 38.

hogy elveszítel."[18] E darab is a férj–feleség–szerető-háromszög egzisztenciális és érzelmi szabályait bogozza a kortárs pesti létben, eléggé szókimondóan. Az udvarló így adja vissza férjének Erzsit: „Magának itt a helye az uránál, aki megszokta, az ötszobás lakásában, ahol társaságokat fogadhat, a házaséletben, amely nem olyan szigorú, hogy eltiltsa a szerelmeskedést, de képmutatóbb, minthogy megengedje a szerelmet".[19]

Herczeg nagy sikerű *Kék rókájának* főszerepét ugyancsak Varsányi játszsza. Cecile is elégedetlen mintaférjével és pótszereket keres: „Két évvel ezelőtt a freudizmus járta nálunk, tavaly a golf, az idén pedig a kék róka az uralkodó csillagzat."[20] A Török utcai félrelépéssel meggyanúsított Cecile már nem szerelhető le a hagyományos női szerephez kapcsolódó közhelyekkel: „Maga szavakat mond, szavakat: erény, női erény, ördöghinta és azt várja, hogy öszszetörjek a súlyuk alatt. Dehát ezek a szavak üresek és pehelykönnyűek, én legalább nem érzem a súlyukat."[21]*A kék róka* 74 előadásával felkerült a Vígszínház sikerlistájára.

Sztárallűröktől sem mentes, az operettvilágból kölcsönzött vendégművész, Fedák Sári játszotta Molnár Ferenc *Farsangjának* feleség-főhősét. Őt is körülrajongja a férfihad, de e figurában is van egy nehezen meghatározható elégedetlenség. E darab a boldog békeidőkben játszódik, ahol nagyhercegnők környezetében provokálja férjét és rajongóját Kamilla-Fedák. A nemrég még a *Mágnás Miska* Marcsájaként, komikaként brillírozó színésznő itt a női lét korlátozottságaival való elégedetlenséget közvetít, „nem bírja az életét":

> *„[...] el ezektől a csúnya és okos emberektől, akik mind fitymálnak és mégis kívánnak és butának mondanak és kéjesen villognak, mert a vállamat és a keblemet nézik... és most ki innen a művelt asszonyoktól, elszökni innen veled, megbosszulni magam ezeken a nyomorult okosokon és rendeseken... és az uramon, aki simogat, mint egy beteg gyermeket és tanít, s vérig sért, ha szeret s magyaráz."*[22]

Nem Varsányival, hanem egy – ha mondhatni ilyet – másodrendű, nem sztár főszereplővel, Góthné Kertész Ellával játszatták a dolgozatban vizsgált két év másik kiemelkedő magyar prózai sikerének (95 előadás), a *Vengerkáknak* a női főszerepét. Pásztor Árpád regénye nyomán írta a darabot a rendező-színész Góth Sándor és Pásztor Árpád. Szintén fiatal nő a főszereplő, itt is megvan a férjjelölt és a szerető közti dilemma. De mind a társadalomkritika (pesti

[18] OSZK SZT Víg 372, 51.
[19] Uo., 72.
[20] HerczegFerenc: A kék róka, in *Herczeg Ferenc művei* VII. Budapest, Singer és Wolfner, 1939, 12.
[21] Uo., 39.
[22] OSZK SZT Víg 374, 53.

kispolgári szegénység és kilátástalanság), mind a háborús ellenfél oroszokkal szembeni politikai él erősebb, mint az eddig bemutatott darabokban. Az átlag néző itt nem beles a szalonok vagy gazdag polgári otthonok világába, hanem saját tapasztalatait látja viszont a színpadon. Környezete argumentációit hallja a szereplők szájából. Az első felvonás „Özvegy Bánki Dezsőné lakásán, a Ferencvárosban, a Tűzoltó utca egyik régi bérházában játszódik."[23] A főszereplő, Anna, tipikus szegény pesti lány, megunja a gépírást, színiiskolába jár. Nem elégszik meg azzal a léttel, melyet tanár vőlegénye nyújthat, önálló karriert akar. Moszkvába csábítják, névleg táncosnőnek, valójában prostituáltnak. Anna megy, mert elégedetlen a pesti női lét perspektíváival:

> *„Mér épen én görbedjek mindennap öt-hat órát az írógép fölött? Kopogni, kopogni, míg a tíz újjamba bele áll a görcs!... és fáradtan hazakutyagolni, minden este itt álldogálni a szomszéd hentesnél a zsírszagban, a míg kimérik a tepertőt harminc fillérért. Aztán nézni ezt az öregasszonyt… amint itt robotol… mos… vasal… Aztán lefeküdni és álmodni... nyitott szemmel."*[24]

Nem teszi boldoggá a vőlegénye által felajánlott gondoskodás „hiszen én tanár leszek:… Két rövid esztendő!... Ne szaladgáljon álomképek után!... Én vállalom a maga sorsát!... Szeretem Anna! A jövőmet, a reményeimet adom magának, ezt az egész fiatal életemet! Magáért küzdök… Bízzék bennem."[25] Anna azonban illúzióvesztett, Moszkvába fut a magyar sors, a mobilitás hiánya elől. Az ottani kitartottság megaláztatásai alkalmat adnak a háborús ellenfél oroszok kritikus ábrázolására. Anna végül hazajön és mivel tanár vőlegénye már nem veszi feleségül, öngyilkos lesz. Társadalomkritikában ez a darab ment legmesszebb.

A női sorsdilemmák maradnak, de új főszereplőt avatnak Hajó Sándor *Démonok* című darabjában. Az orvosnőt, a Magyar Színházbeli zajos sikerei után a Vígszínházba szerződő Gombaszögi Frida játssza. E darabban van ugyan némi utalás a háborús újgazdagokra, de az alapprobléma itt is a nő – ez esetben orvosnő – emancipációs esélye a szakmában és a házasságban. Amíg csak szorgalmas és értelmes, a szakmai mobilitás esélye csekély: „Dr. Persányi: Én nem látom elég fejletteknek a mai viszonyokat, hogy hölgyeket neveztessek ki asszisztensnek. Teodora: Hogy én hét évig hiába tűrtem, dolgoztam, küszködtem! Ez volt életem egyetlen célja – erre tettem fel mindent: a fiatalságomat, az álmaimat."[26] A széppé átváltozni hajlandó orvosnőt aztán persze feleségül veszi a professzor, és Teodorának szakmájával sem kell szakítania.

23 OSZK SZT Víg 378, 3.

24 Uo., 16–17.

25 Uo., 18.

26 OSZK SZT Víg 376, 27.

A Vígszínháznak a vizsgált időszakra eső új magyar darabjai tehát a 19. század végén feltűnő, önállóságra törekvő vagy kényszerülő „új nő" problémáit tematizálják. Néhol szociális üzenetekkel fűszerezve, de jórészt publicisztikai szinten maradva. A darabok a színházüzem mennyiségi igényeinek kielégítésére készültek.

Konklúzióként annyi kockáztatható meg, hogy a Vígszínház két új játszóhellyel bővülő nagy szervezete a színházi konjunktúra ellenére nehezen mozdult, lassan reagált a társadalmi közérzetváltozásra, repertoárpolitikájában pedig nem kockáztatott. A Budapesti Színészek Szövetségének 1917-es, majd a Budapesti Színigazgatók Szövetségének 1918-as megalakulása a színházi szakmán belüli feszültségek éleződése felé mutatott, a korábban jellemző patriarchális hangnem a Vígszínház irataira sem volt jellemző többé. Munkaadó és munkavállaló mindinkább gyanakvással tekintett egymásra. A Vígszínház repertoárjának radikális, társadalomkritikai irányú átalakulása csak a kommün idején vált érzékelhetővé. Barta Lajos *Forradalom* című jelenete, illetve *A sötét ház* című társadalomrajza bizonnyal nem az új nő identitásproblémáival foglalkozott. Ez az irányváltás azonban nem a Faludi-rezsim döntése volt, hiszen a Vígszínház is állami tulajdonba került. A kommünt követően, a hetvenedik életéven túl járó Faludi Gábor – feltehetőleg épp a Tanácsköztársaság alatt tapasztaltak nyomán – 1920-ban váratlanul eladta színházát Ben Blumenthal amerikai filmes és színházi vállalkozónak.

Táblázat 6
Vígszínház által megvásárolt magyar és külföldi darabok (1915–1918)

	magyar	külföldi	összesen
1915	2	16	18
1916	14	11	25
1917	5	5	10
1918	6	10	16
összesen	27	42	69

Táblázat 7
Vígszínház által megvásárolt darabok műfaji megoszlása (1915–1918)

	1915	1916	1917	1918
színmű/dráma	5	4	4	7
bohózat/énekes bohózat	7	2	-	-
vígjáték	2	6	5	3
operett	2	4	-	3
népszínmű	-	2	-	-
műfajmegjelölés nélküli darab	5	8	1	3

Táblázat 8
Vígszínház által lekötött, még el nem készült külföldi és magyar darabok (1914–1919)

Év	**Vígszínház által lekötött, még el nem készült külföldi darab (opció)**	**Év**	**Vígszínház által előre lekötött, még el nem készült magyar darab (opció)**	**Előleg összege (korona)**
1914	Knoblauch 2 darab	1914	Heltai Jenő	
1914	Flers – Caillavet 6 darab	1914	Bródy Sándor	
		1914	Nagy Endre	
		1914	Nádas Sándor	
1915	Shaw 2 darab			
		1916	Gábor Andor	3100
		1916	Szomory Dezső	6000
		1916	Nádas Sándor	3000
		1916	Barta Lajos	2000
		1916	Bíró Lajos	3000
		1916	Szini Gyula	800
		1917	Hajó Sándor	3000
1918	Shaw	1918	Gábor Andor	5000
		1918	Szomory Dezső	8000
		1919	Lakatos László	3000
		1919	Szép Ernő	4000

TRANSZNACIONÁLIS HATÁSOK A FŐVÁROSI OPERETTSZÍNHÁZ KORAI KORSZAKÁBAN (1921–1926)

Transatlantic Broadway című könyvében Marlis Schweitzer azt vizsgálja, hogy a színházi szórakoztatóipar miként globalizálódott a huszadik század első évtizedeiben és a Broadway működési modelljét kialakító producerek, színházi ügynökök hogyan működtették transznacionális hálózataikat.[1] E színházi termékek export-importjára szakosodott kulturális transzfer illusztrációjaként egy magyar emlékezetpolitikai paradoxonra kívánok rámutatni. A Fővárosi (ma Budapesti) Operettszínház a kétezres évek elejétől a magyar operettstílus megtestesítőjeként jelenítette meg magát; a színház vezetőinek kommunikációja, kitartó lobbizása nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magyar operett 2013-ban elnyerte a Hungarikum védjegyet. Utóbbi „olyan megkülönböztetésre, kiemelésre méltó értéket jelöl, amely a magyarságra jellemző tulajdonságával, egyediségével, különlegességével és minőségével a magyarság csúcsteljesítménye."[2] Ezt a hagyományértelmezést árnyalandó a Fővárosi Operettszínház kozmopolita gyökereit vizsgálom: az amerikai tőke és az USA-ban honos management-módszerek hatását az alapításban és a korai működtetésben. Vizsgálatom középpontjában egy, az USA szórakoztatóipari hierarchiájában jelentős, de nem kiemelkedő, a pesti színházi működés szempontjából azonban meghatározó pénzember áll. Ben Blumenthalnak, a Fővárosi Operettszínház 1921–1926 közötti bérlőjének a pesti zenés színházi gyakorlattól eltérő módszereire, valamint az általa e vállalkozásába befektetett tőkének a pesti operettiparra gyakorolt hatására koncentrálok. Arra a kérdésre keresve a választ, hogy mennyire sikerült az amerikai zenés színházi működési elveket és ízlést a pesti operettkultúra közegében elfogadtatni.

Az amerikai–magyar kulturális transzferrel kapcsolatban azért vizsgálom épp a „pénzember" szerepét, hogy rámutassak: a darablekötések finanszírozása, illetve a színpadi és filmes jogok birtoklása révén Blumenthal a magyar célkultúrában a szórakoztató zenés színházi kínálatot és esetleg az ízlést is befolyásolhatta. Bár nem került be a globális színháztörténetben jelentős szerepet játszó zenés színházi producereknek szentelt kötetbe, de hatása a két világháború közötti pesti magánszínházi mezőben meghatározó, fogadtatása ellentmondásos volt.[3] Ráadásul szerepének vizsgálatához igen jók a forrásadottságok. 1920 októberétől ugyanis Blumenthal volt a Vígszínház tulajdo-

1 Schweitzer, 2015.

2 http://www.hungarikum.hu/hu/content/mik-azok-hungarikumok-o (utolsó letöltés: 2021. 03. 29.)

3 MacDonald, Laura–Everett, William A. (szerk.): *The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers.* New York, Palgrave Macmillan, 2017.

nosa, s e teátrum jegyzék nélküli, alapszinten rendezett iratanyaga megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában. Mivel a Fővárosi Operettszínház 1921 és 1926 között a Vígszínház üzemében – ma azt mondanánk: üzemeltetésében – működött, abban az anyagban sok, az amerikai–magyar zenés színházi együttműködéssel kapcsolatos dokumentum lelhető fel.

Miért látta értelmét Blumenthal egy többedik pesti operettszínház megnyitásának a háború, a Tanácsköztársaság és a trianoni békeszerződés sokkja után bekövetkező gazdasági és politikai vészhelyzetben? A vesztes országok gazdasági összeomlása, a pénzromlás miatt Magyarországon is olcsón lehetett dollárért vásárolni. Egy pesti színház megvétele-kibérlése tehát jó befektetésnek tűnt. Mivel Blumenthal az USA-ban akkorra már domináns üzleti formává fejlődött trösztben gondolkodott és ekként is működtette a cégeit, feltehetőleg nem csupán egyetlen, zenés előadások tartására vonatkozó bérleti jogot kívánt vásárolni Budapesten. Az egykori orfeumból átalakított pesti teátrumot egy nagyobb szórakoztatóipari hálózat egyik elemeként képzelte el, a már birtokában lévő Vígszínház mellett. Erre a jog elvileg lehetőséget adott volna: elég beleolvasni a Fővárosi Színház Részvénytársaság (ez volt a Fővárosi Operettszínházat működtető vállalkozás) alapszabályába, hogy lássuk, mennyire szerteágazó, de alapvetően a színdarab és az előadás árucikként történő felfogására épülő üzleti tevékenységeket végezhetett a Blumenthal által működtetett, finanszírozott operettszínház:

> *„A vállalatnak ugyancsak tárgyát képezi díszlet- és jelmezgyárak, jegyirodák, zenemű-, színdarab- vagy egyéb kiadó- vagy irodalmi vállalatok, könyvek és művészeti tárgyak vétele-eladása, színházi ügynökségek, varieték, mozgószínházak, film- és filmanyaggyárak, egyszóval minden a színházi üzem, ezzel rokon, ezzel kapcsolatos vagy ezt kiegészítő üzemek és vállalatok létesítése, üzemben tartása, továbbadása vagy értékesítése.”*[4]

Blumenthal óvatos üzletemberként Pesten ritkán nyilatkozott, az alábbi kivételben gyorsan felívelő pályájának állomásait így összegzi:

> *„Én, az előrelátó, gondos kereskedő törekvésével a központi hatalmak szellemi értékeit akartam Amerikában gyümölcsöztetni, úgy, hogy mindkét fél egyformán jól járjon. […] A háború előtt Európában hat nagy színház vezetésében voltam már érdekelve és igen sok New York-i színház, filmvállalat és anyagelőállító gyár vitte üzemét az én utasításaim szerint, az én vezetésem alatt. […] Az EFA és az United Play egyesüléséből alakítottam később*

4 A Fővárosi Színház Rt. alapszabálya, 1921. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

New Yorkban, ahová az EFA legkiválóbb rendezőit és színészeit is átvittem, a Hamilton-társaságot, amely most a legutóbbi időben beleolvadt a világ legnagyobb filmkorporációjába, a körülbelül nyolcvanmillió dollár vagyonú Famous Players-be. Ma amerikai színházaimon és filmvállalataimon kívül Berlinben van egy színházam a Scala és Budapesten kettő, a Vígszínház és a Fővárosi Operettszínház.”[5]

A Pesten sok vitát kiváltó, ugyanakkor az operettől nem idegen *ars poeticá*ját Blumenthal így fogalmazta meg: „A film, de különösen a színház nem arra való, hogy gondolkoztatással, mély filozófiai tételekkel gyötörje a látogatót, hanem legelsősorban arra, hogy mulattassa azt, aki gondjai és a napok bizonytalanságai elől néhány órára hozzá menekül.”[6] Azzal, hogy az amerikai felfogást követve deklarálta a színházi előadás és a film döntően szórakoztatóipari jellegét, Blumenthal nem illeszkedett a Trianon utáni magyar felfogásba és retorikába. Az ugyanis a kultúrát döntően nemzetmentő és kultúrfölényt biztosító eszközként interpretálta. A revízió diskurzusa által uralt közegben Blumenthalnak magyarországi üzleti terveit is tagadnia kellett, mert folyamatosan támadták, pontosabban politikai alapon ítélték meg hatását. A népnemzeti jelleg védelmére alakult *Szózat* újságírója a következőre szólított fel:

„A kormány ragadjon meg minden lehetséges annak megakadályozására, hogy Ben Blumenthal új színházat nyithasson. Ne adjanak játszási engedélyt vagy színháznyitási engedélyt, az állam és a nemzet érdekeinek mindenekfölöttiségét tekintetbe véve akadályozzák meg ezt a zsidó trösztképződést, mely alkalmas lesz arra, hogy fejlődni akaró keresztény művészetünket megállítsa útjában.”[7]

Herczeg Ferenc egy írásában ezzel szemben szükségesnek ítélte az amerikai tőke szerepvállalását a pesti magánszínházi szektorban. A pénzügyi okok mellett azt hangsúlyozta, hogy Blumenthal elősegítheti a pesti színpadi szerzők transznacionális darabkereskedelmi hálózatokba való bekapcsolódását.

„Blumenthal úr egy színházi világcég vezető embere. Budapesten azért vette meg a lábát, mert a magyar fővárost ma már a világ művészeti nagy gócpontjai közé számítják. [...] De amióta neki színháza van Budapesten, azóta Amerikában állandóan szemmel tartják a magyar színpadi termést

5 F. I.: Vallomások. Ben Blumenthal, *Magyarország*, XXXI. évfolyam, 46. szám, 1924. február 24. vasárnap. 6.

6 Uo.

7 N. N.: Ben Blumenthal trösztje, *Szózat*, IV. évfolyam, 1922. február 28. 5.

és dollárokban fizetik a magyarok szerzői jogdíját, ami magyar koronákba átszámítva igen kellemes összegeket eredményez.”[8]

Végig két diskurzus volt érvényben Blumenthallal kapcsolatban: egy nyíltan ellenséges, és egy, a hazai színházi ipar tőkeszegénységére hivatkozó, megengedőbb. Az utóbbi képviselői a pesti színházi termékek (operettek, vígjátékok) USA-beli népszerűsítőjét is látták benne. Ennek a kulturális közvetítőszerepnek Blumenthal meg is felelt. Elsősorban a magyar fővárosba invitált – a nemzetközi színházi és filmipar krémjét képviselő – vendégei révén. Annak felmérésére, hogy a Broadway vagy Hollywood mércéjével mérve Blumenthal mennyire volt jelentős producer, az USA szórakoztatóipari újságjai – *Moving Picture World, The Film Daily, Exhibitors' Trade Review, Entertainment Herald, Motion Picture News, Variety* – bizonyultak hasznos forrásnak. Az 1920-as évek első felében számos cikkben az amerikai filmipar érdekeit képviselő, a volt központi hatalmak szellemi termékeivel való kereskedelemre szakosodott, tekintélyes vállalkozóként jelenítették meg. Tudósítások sorában dokumentált üzleti útjai, kontinensek közti ingázása tankönyvszerűen illusztrálja Schweitzer tételét a Broadway és Hollywood transzatlanti térfoglalással megvalósuló üzleti technikáiról.

A következőkben Blumenthal 1921-től 1926-ig tartó, operettszínházi bérlői korszakából vizsgálok meg néhány elemet: az alapítás nehézségeit, a gyors siker összetevőit, illetve egy amerikai zenés színházi műfaj (a revü) átvételi kísérletének következményeit.

A külföldi – mint fenyegetés

Az új budapesti operettszínház tervével kapcsolatba hozható, általam fellelt első dokumentum Roboz Imre Bécsből 1920. augusztus 22-én, Kovács Jenő pesti ügyvédhez intézett levele. Ez arról a színháztörténetben eddig ismeretlen tényről tanúskodik, hogy Blumenthal már azelőtt fontolgatta a Fővárosi Orfeum kibérlését, mielőtt 1920. október 10-én megvette volna a Vígszínházat.

„Ben megérkezett és a Pesten töltött napjainak dicsérete mellett megemlékezett azokról a tárgyalásokról is, amelyeket Veled a Fővárosi Orfeum ügyében folytatott. Megkért engem annak a közlésére, hogy utólag gondolkodva a dolog felett, elhatározta annak komoly nyélbeütését. Mondanom sem kell talán, hogy nem beszéltem le őt a dologról, sőt ellenkezőleg: megvalósulását

[8] Herczeg Ferenc: Ellesett párbeszédek, *Új Idők*, 28. évfolyam, 1922. július 9. 25.

látom ebben egy régi óhajomnak, mert hiszen ennél a kombinációnál szerény csekélységemnek is volna némi szerepe. […] Arra kér tehát Ben általam téged, légy kegyes Pickékkel beszélni és kb. fixírozni azokat a feltételeket, amelyek mellett a tranzakció megcsinálható. […] A jó fiú olyan komoly reflektáns, hogy legalább egyet megérdemel: őszinte választ arra, megcsinálható-e és milyen minimális feltételekkel?”[9]

A háború és a Tanácsköztársaság után újraéledő pesti magánszínházi szektor és az agresszíven terjeszkedő amerikai film- és színházi ipar közti első számú közvetítő tehát a fiatal és agilis Roboz Imre volt. Roboz – a Projectograph-tulajdonos Ungerleider Mór unokaöccseként – a nemzetközi filmkereskedelemben korán vezetői gyakorlatot szerzett. Mielőtt 1920-ban a tulajdonos Blumenthal a Vígszínház vezérigazgatói székébe ültette, Roboz működött a Nordisk Films Co. képviselőjeként, majd 1914-től igazgatóként a Projectograph Mozgófénykép- és Gépgyár Rt.-ben, 1915-től az Apolló Moziban, 1918-tól pedig az Apolló Színpadon. Blumenthalt, nyilatkozata szerint, a némafilmes kereskedelemhez kapcsolódó korszakából ismerte. „Barátságunk még a háború előtti időkből datálódik, amikor is intenzív üzleti összeköttetésben állottunk az ő filmgyári relációiból kifolyóan. Mi hoztuk az első amerikai filmeket Budapestre és innen van az ösmeretségünk és későbbi barátságunk.”[10] Roboz levelének stílusából úgy tűnhetett, mintha Blumenthalt magával egyenrangúként kezelné. Valójában, Roboz haláláig tartó munkakapcsolatukban Blumenthal biztosította a színházcsináláshoz szükséges tőkét, Roboz pedig a helyi közeg ismeretét, az üzleti és hatalmi elitig ívelő kapcsolatrendszert, a nagy munkabírást, a jó szervező- és az óvatosan rámenős tárgyalókészséget.

Ha a Fővárosi Operettszínház megnyitásához vezető, elsősorban a politikai ellenállás miatt nehéz folyamatot vizsgáljuk, az akadályok legyőzésében elsődleges a Roboz Imre által alapított, a budapesti törvényszéknél a kereskedelmi társas cégek jegyzékébe 1921. szeptember 29-én bejegyzett Fővárosi Színház Részvénytársaság szerepe. Blumenthal neve fel sem tűnik azokban a kérvényekben és fellebbezésekben, melyek annak érdekében íródtak, hogy Blumenthal a Folyószámla Leszámítoló Bank Részvénytársaságtól tíz évre kibérelt orfeumépületet operettszínházzá átépíttethesse és a színháznyitáshoz szükséges engedélyeket megkapja. Robozék optimizmusára és tőkeerejére utal, hogy már a Fővárosi Színház Részvénytársaság alapítási tervezetének beadása előtt leveleztek az építésszel az átépítés ügyében. Így Vágó László és Málnai Béla munkájaként 1921. szeptember 24-re elkészült a *Fővárosi Orfe-*

[9] Roboz Imre levele Kovács Jenőnek, 1920. augusztus 22., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[10] N. N.: Nem lesz mozi a Vígszínházban, *8 Órai Újság*, VI. évfolyam, 15. szám, 1920. október 15. 5.

um és a hozzátartozó egyéb épületek átalakítási terveinek ismertetése címet viselő irat. Eszerint: „A színpad süllyesztőkkel és mindazon színpadi felszereléssel látandó el, amelyet egy modern operette (sic!) színpad megkíván, és amelyeket a hatóság is előír."[11] Kiviláglik a tervezett színház kereskedelmi jellege: „más színházaknál a férőhelyek számának tekintélyes részét az emeleti, erkély és karzatülések képezik, míg itt mondhatni az összes ülőhelyek előkelőbbek és így drágább helyárakkal értékesíthetők."[12]

1921. december 9-i dátumú a Fővárosi Színház Részvénytársaság Vágó László és Málnai Béla építészekkel kötött szerződése. Az orfeum átépítési és berendezési költségeit összesen 6.600.000 koronára becsülték. Ennyit kellett Blumenthalnak pesti bérleményébe invesztálnia. Emellett az épülettulajdonossal kötött szerződés is jelentős és folyamatos fizetési kötelezettségeket tartalmazott. Az 1921. szeptember 14-i dátumú, a Folyószámla Leszámítoló Bank Részvénytársaság és a bejegyzés alatt álló Fővárosi Színház Részvénytársaság közti bérleti szerződés szerint az „ingatlankomplexum, továbbá az ingóságok használatának díja és ellenértéke olyképp állapíttatik meg, hogy a bérbeadó a Fővárosi Orfeum napi belépődíjaiból eredő jegybevételnek a vigalmi adó levonása után fennmaradó 10%, azaz tíz százalékát kapja".[13] Az épület részét alkotó Mascotte helyiségeit a bérlő albérletbe adhatta, de a bérbeadót az albérlet összegének 10%-a is megillette. Az átépítési és színháznyitási engedélyek megszerzése a vártnál sokkal nehézkesebb volt. Elsősorban a fővárosi politikában akkor döntő szerepű Keresztény Községi Párt (Wolffpárt) ellenállása miatt, mely nem akart külföldi tőkeérdekeltségnek teret adni. Az engedélyt végül csak a belügyminisztérium rendeletére adta meg a főváros törvényhatósági bizottsága és a színházvizsgáló bizottság, másfél éves ellenállást követően. A korabeli sajtó egy részében felháborodást keltett az a lehetőség, hogy egy külföldi rendelkezzen két pesti magánszínház programja és iránya felett. A kérdés az országgyűlésben is napirendre került.[14]

11 A Fővárosi Orfeum és a hozzátartozó egyéb épületek átalakítási terveinek ismertetése, és azok hozzávetőleges költségeinek összeállítása, 1921. szeptember 24., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

12 Uo.

13 Folyószámla Leszámítoló bank Részvénytársaság és a Fővárosi Színház Részvénytársaság közti bérleti szerződés, 1921. szeptember 14., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

14 „Érdekelt engem, hogy ez a Ben Blumenthal amerikai polgár, aki most már Budapesten a két legnagyobb színházi intézménynek tulajdonosa […] hogyan alakította meg a részvénytársaság igazgatóságát. Megszereztem ezt a jegyzéket és kerestem, hogy kik vannak benn az igazgatóságban, hogy ott a magyar kultúrának őrei tényleg megtalálhatók-e. Az igazgatósági tagok azonban: Roboz Imre, Szabolcs, Jób Dániel, Heltai Jenő, Tapolczai Dezső, Viszter, Varga, Ferenczi Frigyes, Vincze Sándor, Kossovitz, tehát egyetlenegy sincs közöttük keresztény ember." Kiss Menyhért felszólalása az 1923. január 11-i nemzetgyűlési ülésen. *Nemzetgyűlési Napló.* A nemzetgyűlés 82. ülése 1923. évi január hó 11-én, csütörtökön, 190. https://library.hungaricana.hu/hu/view/OGYK_KN-1922_08/?pg=196&layout=s&query=Blumenthal (utolsó letöltés: 2021. 04. 19.).

A következőkben azt vizsgálom, hogy milyen érveket használtak az operettszínház megnyitásáért indított lobbiharcban a Fővárosi Színház Rt. – lényegében Roboz és az Rt. egyes tekintélyes igazgatósági tagjai: dr. Bélaváry Burchard Rezső nagybirtokos, gróf Pongrácz Ferenc nagybirtokos, cs. és kir. kamarás, dr. Szüllő Géza cs. és kir. kamarás – által mozgósított fővárosi elitcsoportok és egyes színházszakmai érdekvédelmi szervezetek. Ez megmutathatja, hogy milyen volt az operett mint műfaj és mint előadásforma presztízse az 1920-as évek elején, elsősorban az orfeumi produkciókhoz viszonyítva. A Fővárosi Színház Rt. 1922 februárjában kérvényezte az építési engedélyt, melyre május 10-én érkezett az elutasító határozat. Eszerint „a tanács a bemutatott átalakítási terveket tűz- és életbiztonsági szempontból kielégítőnek nem találta."[15] Ezután számos kérvényt és fellebbezést adtak be a döntés megváltoztatásának reményében. A Fővárosi Színház Rt. alábbi folyamodványában, de lényegében minden, a színház megnyitásáért kiálló elitcsoport érvrendszerében a kozmopolita gyökerű operett immár a nemzeti kultúra reprezentáns elemeként jelent meg: „Mi a jelenlegi nemzetközi mulatóhely helyébe a szó igazi értelmében vett nemzeti kultúrintézményt óhajtunk teremteni, ahol elsősorban magyar zeneszerzők és magyar írók műveit óhajtjuk színre hozni."[16] Az orfeumokra jellemző, testtechnikákra (akrobata, táncos stb.) épülő szórakoztató műfajokkal szemben az operettet esztétikailag magasabb rendűnek deklarálják, a librettónak már-már nemzetnevelő hatást tulajdonítanak: „az előadások irodalmi és művészi színvonalon fognak állani, a jó ízlést, a valláserkölcsöt és hazafias érzést nemcsak sérteni nem fogják, hanem éppen ily irányban lesznek a közönségre nevelő hatással."[17]

E döntően a korabeli elvárásoknak megfelelni kívánó fogalmazásmód részeként megjelenik a magánszínház köz iránti szociális felelősségvállalását ígérő elem is: „évente egy nagyszabású, jótékony célú matinét a Népszínház Nyugdíjintézet javára, valamint évenként három délutáni előadásra a színházat a főváros közoktatási ügyosztályának rendelkezésére bocsátjuk."[18] A belügyminiszterhez benyújtott fellebbezésben a Fővárosi Operettszínház munkaadói terveit is vázolták. Ez transzkulturális szempontból azért lényeges, mert a Blumenthal amerikai közegében megszokott, egy-egy produkcióra összeálló színész-csapattal (*combination system*) szemben Pesten az állandó társulattal és repertoárral rendelkező színházak (*resident stock company*) rendszere alakult ki. De eszerint Blumenthal hajlandó volt alkalmazkodni a

[15] Elutasító véghatározat. Budapest Székesfőváros Tanácsa 37878/1922-III., 1922. május 4. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[16] Fővárosi Színház Részvénytársaság kérvény fogalmazványa a Fővárosi Tanácshoz, 1922. június. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[17] Uo.

[18] Uo.

helyi működésmódhoz, hiszen a fellebbezésben a Fővárosi Színház Rt. nagy létszámú társulat fenntartását helyezte kilátásba: „Negyven főből álló legelső rangú zenekart szerződtettünk már az új színház számára. Társulatunk magánszereplőinek száma harminc–harmincötre tehető. Körülbelül harminchat személyből álló férfi és női kórust szerveztünk."[19] E számok a munkanélküliséggel küzdő korszakban imponálóan hatottak, ahogy csábító volt a neves magyar zeneszerzők foglalkoztatásának ígérete is: „Megszereztük Martos–Szirmay új operettjét és igen előrehaladott tárgyalásokat folytatunk a magyar operett legillusztrisabb mestereivel, Lehár Ferenccel, Kálmán Imrével, Kacsóh Pongráccal, Bakonyi Károllyal és Vincze Zsigmonddal."[20] A pesti operettszínházi túlkínálat vádját, illetve a konkurencia meggyengítésének szándékát azonban tagadták:

> *„A közgyűlés elé terjesztett tanácsi javaslat elutasító volt, hivatkozván arra, hogy a fővárosnak nyolc operettszínháza van. Tulajdonképpen operettszínháza a fővárosnak egy van, legfeljebb kettő, a Király Színház és kisebb méretű operettekre a Blaha Lujza Színház. Ezen felül még a Városi Színház programjában is szerepel az operett-műfaj, ez legfeljebb három. Hogy a többi öt operettszínházat a tanácsi felterjesztés hogyan számítja, azt nem értjük."*[21]

Hangot kapott a kérvényben a tőkét és a tőkést a társadalom építőjeként megjelenítő tulajdonosi öntudat is: „Ha a főváros tanácsa és közgyűlése sokallja a meglévő nyolc operettszínházat, méltóztassék megengedni, hogy a kilencediknek a kockázatát vállaljuk, mert mi nem akarunk se szubvenciót, se ingyen telket, vagy egyéb kedvezményt a hatóságtól."[22] A két háború között a pesti magánszínházak tulajdonosait, bérlőit a hatóságokkal folytatott kommunikációjukban az óvatosság és a jóindulat állandó bizonyítása jellemezte. A fentihez hasonló, az állami és fővárosi támogatással működő színházaknak odaszúró megjegyzések nem voltak gyakoriak. Rendszerint csak végső érvként szerepeltek a magánszínházi vezetők vagy az őket képviselő Budapesti Színigazgatók Szövetsége kommunikációjában.

A Közmunkatanács – az építési engedély megadását elodázó – döntése után a Fővárosi Színház Rt. további támogatókat gyűjtött befolyásos politikai és szakmai körökben. Aktív jóindulatot kértek Eckhardt Tibortól, a miniszterelnökségi sajtóiroda főnökétől. A *Pesti Hírlap* színházi rovatának

19 A Fővárosi Színház Részvénytársaság fellebbezése dr. Rakovszky Iván belügyminiszterhez a főváros közgyűlésének ama határozata tárgyában, amellyel a Fővárosi Operettszínház színháznyitási engedélye iránti beadványt elutasította, 1922. július 8. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

20 Uo.

21 Uo.

22 Uo.

vezetőjétől, Ráskai Ferenctől pedig sajtótámogatást vártak. Levelükben elmagyarázták a bonyolult jogi helyzetet: a belügyminiszternek kell döntésével megsemmisítenie a Közmunkatanács kitérő határozatát, mely egy már megszerzett színháznyitási engedélyhez kötötte volna az orfeum színházzá átépítéséhez adandó hozzájárulását. Robozék azzal érveltek, ha a belügyminiszter nem lép, akkor az átépítést nem tudják őszre befejezni, és kénytelenek lesznek orfeumként működni, ami senkinek nem érdeke.[23] Levelük hatására meg is jelent a *Pesti Hírlap*ban egy cikk, mely kultúrharcnak minősítette a Fővárosi Orfeum színházzá alakítása elleni támadásokat. Csatasorba álltak az ügyben a színházi érdekvédelmi szervezetek, majd újabb terjedelmes írás adott hírt a lapban a megtorpedózni kívánt operettszínház melletti kiállásokról. „Érdekes módon" minden nyilatkozó az új operettszínház kívánatos volta mellett érvelt. „A Budapesti Színészek Szövetsége hivatalos képviseletében Hegedűs Gyula tiszteletbeli elnök és Ódry Árpád elnök ma eljártak dr. Sipőcz Jenő főpolgármesternél, hogy felvilágosítsák arról a nagy kultúrérdekről, amely az új operettszínháznak a Fővárosi Orfeum helyén való engedélyezéséhez fűződik."[24]

A Budapesti Színészek Szövetsége vezetőségének érvelésében is felbukkan tehát operett és orfeum értékelvű szembeállítása, a színháziak részéről hangoztatott hierarchiára való hivatkozás: „Megértenénk a hatóságok aggodalmait, ha fordítva volna a dolog, ha színházból akarnak orfeumot csinálni."[25] A cikkben olvasható, hogy a Budapesti Színészek Szövetségének küldöttsége a belügyi és közoktatásügyi kormányzatot is fölkereste. Nem meglepő módon a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete is ülést tartott az ügyben, majd támogató- és nyilatkozatkampányba kezdett. Herczeg Ferenc díszelnök a magyar kultúra harcosaiként jellemezte az alakuló színház vezetőit, Heltai Jenő elnök is a korban szokásos és kívánatos argumentációval élt, amikor fegyvernek nevezte a kultúrát, miközben a színház amerikai kapcsolatait is méltatta. „Különösen most, amikor még Amerikából is mind sűrűbben keresnek föl bennünket személyesen világszerte elismert színházi tekintélyek, hogy e téren fölragyogó értékeinket a maguk javára, végeredményben a javunkra hasznosítsák."[26] A *Pesti Hírlap* egyértelműen támogató cikkét Buttykay Ákos, a tervezett színháznyitó bemutató (*Olívia hercegnő*) zeneszerzője zárta, aki szintén az operettszínház orfeummal szembeni magasabbrendűségével érvelt: „kötelességemnek tartom kimondani: micsoda artista-mutatvány

23 Aláírás nélküli levélfogalmazvány Ráskai Ferencnek, 1922. június 20. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

24 N. N.: Színház és zene. Szerzők és színészek az új pesti színházért, *Pesti Hírlap*, 44. évfolyam, 1922. június 22. csütörtök. 8.

25 Uo.

26 Uo.

előbbrevaló egy szép magyar operettnél, amelyet tehetséges, külföldön is elismert, a magyarságra csak dicsőséget hozó magyar művészek játszanak."[27] A kampány részeként, június 30-án a kor vezető értelmiségi véleményformálói is előterjesztést intéztek a belügyminiszterhez. Aláírói közt volt Rákosi Jenő, Zala György, Hauszmann Alajos, Varsányi Irén, Heltai Jenő és Kacsóh Pongrác. Ők is a korabeli – a kultúrának elsősorban politikai értelemben vett nemzetépítő szerepet szánó – elvárások szerint fogalmaztak:

> *„Mi, kik e tervezetben kizárólag csakis a nemzeti ügy nagy érdekszempontjait tartjuk szem előtt, egyedül annak az egyszerű, semmiféle komoly ellenérv által meg nem cáfolható álláspontnak óhajtunk tolmácsolói lenni, hogy egy nemzeti irányú színház létesítése, a mai korunkban s a mai viszonyok között egy oly eszme, melyet minden komolyan gondolkodó hazafi és kultúrember csak a legnagyobb lelkesedéssel és szeretettel üdvözölhet."*[28]

A pesti értelmiségi elitcsoportok nagyon is egybehangzó érveinek, s az ezzel párhuzamos jogi és adminisztratív küzdelmeknek eredményeként 1922. július 29-én Rakovszky Iván belügyminiszter megadta a színháznyitási engedélyt, a székesfőváros által megállapítandó feltételek mellett. Határozatában a támadásokra is reflektált: „nincs ok annak feltételezésére, hogy az új színház kulturális életünkben idegen szellemet fog meghonosítani és előadásaival nem fogja a magyar irodalmat és művészetet szolgálni."[29] Roboz Imre szeptember 2-i levelében köszönetet mondott, és tovább puhította a belügyminisztert egy nem egészen önzetlen, az Országos Ínségenyhítő Mozgalom javára tett felajánlással, amely a közelgő premierhez kapcsolódott. „Bátrak vagyunk Nagyméltóságodnak mély tisztelettel bejelenteni, hogy a nemes célra fölajánljuk az új Fővárosi Színház fölemelt helyárakkal tervezett megnyitó-előadásának teljes bevételét, amely a mai viszonyok mellett több mint 500.000 K-át fog kitenni."[30] Mindezen erőfeszítések ellenére csak közvetlenül a premiert megelőzően, 1922. december 23-án érkezett meg a Budapest Székesfővárosi Tanács által kiadott 168729/1922. III. számú véghatározat:

[27] Uo.

[28] Kérvény dr. Rakovszky Iván belügyminiszterhez, 1922. június 30. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[29] A Fővárosi Színház Részvénytársaság színháznyitási engedélye, 1922. július 29. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[30] Roboz Imre levele dr. Rakovszky Iván belügyminiszterhez 1922. szeptember 2. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374. (1923. február 1-én 639.550 koronát át is utaltak a központi magyar királyi állampénztárhoz.)

„Az állandó színházvizsgáló bizottság f. év december hó 23-án tartott ülésén megállapította, hogy a Fővárosi Színház Részvénytársaság eleget tett mindazoknak a kikötéseknek, melyeket a színházvizsgáló bizottság a december hó 21-én tartott ülésén azonnal végrehajtandónak minősített. Ehhez képest a tanács megadja a Fővárosi Színház használatára az 1922/1923. évi színházi évadra a használati engedélyt, a következő kikötések ellenében."[31]

A felújított, elegáns épületben működő társulat megkezdhette tehát működését, jelentős konkurenciát teremtve, elsősorban az operettre szakosodott Király Színháznak.

A Blumenthal operettszínházi bérlői korszakával foglalkozó számos tudósítás egyfelől a korabeli tömegsajtó kiterjedt voltát jelzi, másfelől rámutat arra, hogy az egyes operett-trendekkel kapcsolatos állásfoglalás ebben az időben még a társadalmi nyilvánosság (Jürgen Habermas) része volt. A hangosfilm megjelenése előtt a szórakoztató zenés színház a tömegkultúra jelentős szegmense volt, olyan szféra, melynek történéseire reagálva a társadalom egyes rétegei úgy érezték, hogy közéleti kérdésben nyilvánítanak véleményt. Ezt az attitűdöt példázták a soroksári ébredők, akik a Fővárosi Operettszínház megnyitását követően, az egyik előadáson inzultálták a közönséget, lövöldöztek, verekedés és pánik támadt és csak a vasdorongokkal kivonult díszletező munkások fékezték meg a botrányt.[32] A soroksári ébredők a bírósági tárgyaláson így indokolták tettüket:

„a falu fel volt háborodva azon, hogy Ben Blumenthal kapta meg a színházat a fővárostól és hogy a színházban »keresztyénellenes« előadásokat tartottak. Zeitler József kertész ugyanilyen értelemben vall. Elnök: Nem mindegy a soroksáriaknak, hogy kié Budapesten egy színház? Tanú: Kérem olyan darabokat adtak, amelyek nem feleltek meg az ízlésünknek. Én azt hallottam, hogy frivol dolgokat játszottak."[33]

A külföldi tulajdonos iránti gyanakvást növelte, hogy a volt központi hatalmak országaiban a háború után gazdasági válság és pénzromlás következett be. Ez Németországban és Magyarországon is az amerikai színházi és filmes tőke térnyerését hozta. A Broadway és Hollywood producerei viszonylag kis dollárbefektetéssel bővíthették itt filmes és színházi érdekeltségeiket. A legelegánsabb pesti magánszínház, a Vígszínház megvásárlása, illetve a Fővárosi Operettszínházba invesztált amerikai tőke is e jelentős hazai ellenállással fo-

31 Budapest Székesfővárosi Tanács véghatározata, 1922. december 23. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

32 Ébredő Magyarok Egyesülete: 1918-ban alakult szélsőjobboldali, antiszemita szervezet

33 *Esti Kurír*, II. évfolyam, 1924. szeptember. 25. OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai, sajtókötet 374.

gadott trend része volt. S bár Blumenthal elég hamar lemondott nem kellően jövedelmező pesti operettszínházi kísérletéről, de ez az öt év sem maradt kulturális hatás nélkül.

A tőkeerős új színház megjelenésével az előadáskínálatban és a társadalmi nyilvánosságban is átértelmeződött a helyi operetthagyomány és az innovatív külföldi zenés színházi műfajok viszonya. Az amerikai hatás kérdése azért is érdekes, mert ebben az időszakban a Broadwayn is vetélkedtek a stílusok. Hosszú sorozatokat értek el a közép-európai régióból kivándorolt zeneszerzők (Romberg, Friml) romantikus, gyakran egzotikus tematikájú operettjei.[34] Fénykorukat élték a revük (pl. *Ziegfeld Follies*). De alakulóban volt a kortárs amerikai zenét, táncot, koherens szüzsét és törekvő főhőst kínáló *book musical* is. Ez már lehetett szomorú hangolású, tartalmazhatott komplex szituációkat és többféle populáris zenei hatást. (A *Show Boat* lett ennek a stílusnak az első kimunkált példája.) A húszas években a *mainstream* Broadway-produkciókban egyre elfogadottabbá vált a helyi etnikai közösségek, pl. a harlemi feketék zenéje (ragtime, jazz) és tánca. Mind népszerűbbek lettek a multikulturális New York ritmusát, nyelvhasználatát megragadó komponisták dalai (Irving Berlin, George Gershwin). A dalszövegekben és librettókban feltűntek az etnikai sokféleség, a szociális igazságtalanság, a mobilitás, a női szerepek témái, a hangnem kritikusabbá vált. Az amerikai zenés színház kezdett – időnként átpolitizált – kulturális kommentárként működni. Transzkulturális szempontból a Broadway ekkor már nemcsak a *showbiz*t, de az amerikai patriotizmust, és a New York-mítoszt is jelképezte.

A Blumenthal-időszak repertoárpolitikájának vizsgálatakor azt is érdemes tudatosítani, hogy az operettelőadásokat az 1920-as években elsősorban gazdasági értékkel rendelkező árucikként, kulturális termékként fogták fel. A nemzetközi operettiparon belül formálódó trendek egyben üzleti stratégiák is voltak. A modernség címkéjének birtoklása a divatra érzékeny kozmopolita tömegkultúrában jó üzleti pozíciót is biztosított. Nemzetközi szinten folyt a harc az operett-központ címért. Blumenthal tőkével jócskán megtámogatott pesti próbálkozása épp annak az időszaknak a kezdetére esett, mikor Párizs, Bécs, London után Berlin és Budapest is beszállt ebbe a versenybe. Ehhez, a korabeli magyar színházi sajtóban hangsúlyozott törekvéshez a Fővárosi Operettszínház nemzetközi, elsősorban amerikai kapcsolatrendszere igencsak jól jött.

[34] Vö. Everett, William A: American and British Operetta in the 1920s: Romance, Nostalgia and Adventure, in Everett, William A. – Laird, Paul R. (eds.) *The Cambridge companion to the musical, Cambridge;* New York, NY, Cambridge University Press, 2017, 99–117.

Amerikai hatások a működtetésben

A Fővárosi Operettszínház Vígszínház általi üzemeltetésének első éve az amerikai álom beteljesülését hozta. Pedig ez a hiperinfláció korszaka volt, minden hónapban legalább 50%-os volt a pénzromlás. A Fővárosi Színház Részvénytársaság 1924. március 28-i első rendes közgyűlésén az igazgatósági jelentésben ez olvasható 1923-ról: „A Fővárosi Operettszínház január 1-től december 31-ig megszakítás nélkül játszhatott, gyönyörű anyagi és erkölcsi eredménnyel töltve ki azt a nyári időszakot is, amikor minden más színház zárva volt. […] Merjük állítani, hogy soha színházvállalkozás hasonlóan rövid fennállás alatt ily gyönyörű eredményt nem ért el."[35] Blumenthalt a Fővárosi Színház Részvénytársaság 1925. április 8-i, rendkívüli közgyűlésén igazgatósági taggá választották. *Egy színház karrierje* című cikkében *Az Est* így jellemezte a Fővárosi Operettszínház konkurenseire gyakorolt hatását:

> *„Pénzt, sikert és hegemóniát a másik operettszínház felett a Marinka, a táncosnő hozott. Táblás házak, ugyanakkor, amikor Budapest minden operettszínháza küszködik a létért […] A három grácia. Nyáron forró kánikulában előre eladott házak. Gőzfürdőben tapsolnak az emberek. A sikerek sikere. Minden más színház zárva, itt naponta szédülnek, fütyülik, ordítják tele széksorok ezt, hogy: »Ha megversz is, imádlak én«. Lehár Ferenc ezúttal csakugyan és minden okkal elmondhatta, hogy: »Budapest nekem az első«. Pompadour! Fall Leó muzsika és siker! Minden operettszínház haldoklik, itt siker van. A színház a szerzők Mekkája lesz. Ide vágyódik mind."*[36]

1924 őszén már arról cikkezett a sajtó, hogy a csődközelbe került Unió Színházüzemi és Színházépítő Rt. részvényplakettjére Ben Blumenthal megbízottjai opciót biztosítottak maguknak. Ha ez a tranzakció megtörténik, hat budapesti színház került volna Blumenthal érdekkörébe. Roboz Imre a sajtóban tagadta e pesti színházi tröszt irányába mutató fejleményt, és a befolyásszerzés nem is valósult meg. Feltehetőleg azért, mert Blumenthal érzékelte a pesti közeg ellenállását a központosítással szemben.

Mivel nyerte meg az új operettszínház a nézőket? Az elegáns épületben elsősorban vizuálisan grandiózus produkciók születtek; a premiereket beharangozó – gyakran a színház által fizetett – írások elsősorban azt taglalták, hogy miben különleges és mennyire drága az adott produkció díszlete,

[35] A Fővárosi Színház Részvénytársaság 1924. március hó 28-án [tartott] rendes közgyűlése, Pongrácz Ferenc igazgatósági jelentése. Budapest Főváros Levéltára (BFL) VII. 2. e. Cg. 15457. (Fővárosi Színház Részvénytársaság iratai).

[36] (n. i.): Egy színház karrierje és néhány szó a szerepekről, meg Egressy Gáborról, *Az Est*, 17. évfolyam, 1926. március 7. 12.

jelmezkészlete. A színházba jegyet váltó nézők tehát egy exkluzív környezet és esemény részeseiként láthatták magukat, még ha nem is voltak tagjai az elitnek. A magyar sztárok, elsősorban a *Pompadour*t sikerre vivő Fedák Sári megszerzése mellett érzékelhető volt a törekvés amerikai színpadokon játszó magyar színészek, például Király Ernő és Keleti Juliska szerződtetésére. Hogy domináns pozícióját milyen repertoárpolitikával érte el egy év alatt a Fővárosi Operettszínház, arról a Vígszínház kötetes iratai közt megőrzött, az előadásra lekötött darabok adatait tartalmazó könyv szolgáltat információt. Eszerint Blumenthal bérlősége idején döntően magyar, francia és osztrák zeneszerzők műveit kötötték le. Bemutatóra megvásárolt új amerikai zenés darab csak a *Sally* című musical és a *Student Prince* című Romberg-operett volt, de végül saját üzemükben egyiket sem adták elő. (*Táblázat 9*) A lekötések szintjén tehát nem volt érzékelhető egy a Broadway-műfajok pesti meghonosítására irányuló tendencia a Fővárosi Operettszínházban.

Az általam vizsgált iratok arra nem adtak választ, hogy a színrevitelről végül ki döntött. A hierarchiában legfelül a bérlő, Ben Blumenthal állt, alatta Roboz Imre, a Vígszínház vezérigazgatója helyezkedett el. Az ő alárendeltje volt 1925-ös lemondásáig Tapolczai Gyula, a Fővárosi Operettszínház igazgatója és Szabolcs Ernő, a színház főrendezője. Nem találtam arra utaló dokumentumot, hogy Blumenthal beleszólt volna a repertoár alakításába. Ugyanakkor, mivel rendszeresen találkozott Robozzal külföldön, ez megtörténhetett közvetlenül-személyesen is. Blumenthal igen ritkán azért véleményt nyilvánított az operettszínházzal kapcsolatban, a *Három gráciá*val például meg volt elégedve.

> *„Ez az előadás nem is száz, hanem ezer és egy percenttel jobb, mint az akkori. A színpad olyan, hogy se Bécsben, se Berlinben, se Párizsban nem láttam különbet; Londonban is csak egy színházban: ott, ahol egy amerikai revüt játszanak newyorki kiállítással. Az én szememben megnőtt tehát a színház és főleg megnőtt Szabolcs úr, aki amerikai értelemben is kitűnő rendezőnek bizonyult."*[37]

Blumenthal számára tehát a kozmopolita centrumok, mindenekelőtt az amerikai zenés színházi produkciók jelentették a mércét, a helyi operetthagyomány értékeire, sajátosságaira nem is utalt.

A továbbiakban, a fenti értékítéletétől nem függetlenül azt vizsgálom, hogy a *Halló, Amerika!* című revü miért okozta a Fővárosi Operettszínház sikersorozatának végét, valamint, hogy az amerikai és angol alkotókat is felvonultató produkció létrehozása és recepciója milyen interkulturális eredetű

[37] F. J.: Színházi krónika, *8 Órai Újság*, 9. évfolyam, 1923. július 8. vasárnap. 9.

feszültségeket okozott. A *Halló, Amerikál*-val rengeteget foglalkozott a sajtó, hiszen kirívóan magas megvalósítási költségeivel, új, a Broadwayról átvett műfajával, külföldi közreműködőivel újdonságot és kihívást jelentett a pesti operettmező számára. Intim Pista elárulta a *Színházi Élet* olvasóinak, hogy a *Halló, Amerika!* színrevitele ötvenezer dollárba (három és fél milliárd koronába) került. „Harmincöt utolsó jegyig eladott nézőtér bevétele kell ahhoz, hogy a Fővárosi Operett Színház készkiadásait viszontláthassa!"[38]

Hogy a revüre való áttérést Blumenthal kezdeményezte, arról csak áttételes információt találtam. Martos Ferenc librettista és Szlatinai Sándor zeneszerző ugyanis pert indított, azt bizonyítandó, hogy a *Halló, Amerika!* az ő *Huncut a kislány* című operettjük „kisajátításával" készült. A szerzőpáros szerint a színház darabjukat huszonöt napig próbálta, de végül nem adta elő. Majd:

> *„egy napon megérkezett Amerikából Haskell.[39] Azért jött, hogy a darabban új amerikai táncokra tanítsa be a színésznőket. De a táncmester mindjárt táncoslányokat és egy csomó divatos amerikai kottát is hozott magával. Ben Blumenthalnak az volt a kívánsága, hogy ezekből az amerikai dalokból és táncokból állítsanak össze egy revüt, így született meg a Halló, Amerika!, és ezt a revüt játszották el Martos és Szlatinai darabja helyett."[40]*

Tény, hogy a revü plakátján két szám zeneszerzőjeként is Szlatinai szerepel, míg Martos szövegíróként jelenik meg. Ha Blumenthal szempontjából keresünk operettel szembeni és revü melletti érveket, akkor hivatkozhatnánk arra, hogy 1920 után a revü volt a legsikeresebb műfaj a Broadwayn. Dramaturgiai modellje, az össze nem függő, szórakoztató számokra épülő szerkezet az amerikai élet pluralizmusát tükrözte. A laza struktúrába sok egzotikus tánc és zenei újdonság belefért. Blumenthal feltehetőleg azért finanszírozta e költséges műfajváltó kísérletet, mert hosszú szériában bízva, az operettekkel elérhetőnél jelentősebb profitot remélt. (A hosszú széria – *long run* – mindmáig a Broadway-filozófia egyik alapeleme, a produkció legfontosabb értékmérője.) 1925-ben megjelent Blumenthaltól egy írás az *Exhibitors Herald*ban, melyben az amerikai filmek és terjesztési eljárások közeli európai

[38] N. N.: Maga csak tudja Intim Pista, *Színházi Élet*, XV. évfolyam, 5. 1925. 30.

[39] Jack Haskell (1886–1963). Munkái a Broadwayn koreográfusként: *Artists and Models* (1925), *The Five O'Clock Girl* (1927), *Rufus LaMaire's Affair* (1927), *Chee-Chee* (1928), *The Optimists* (1928), *Through the Years* (1932), rendezőként: *The Girl Friend* (1926), *The Vanderbilt Revue* (1930), *Hold Everything* (1928); zenei rendezőként: *Polly* (1929); táncok és képek rendezőjeként: *Song of the Flame* (1925).

[40] N. N.: Hogy lett a »Huncut kislány«-ból Halló, Amerika!, *Nemzeti Újság*, VII. évfolyam, 1925. október 15. 5.

győzelmét jósolta. Feltehető, hogy saját színházi érdekeltségében is e meggyőződése alapján döntött.[41]

Azonban a két zenés színházi tradíció kommunikációját kezdettől – nem csak nyelvi – félreértések nehezítették, Haskell és a társulat között már a próbák során több, botrányig fajuló konfliktus támadt.

> *„Az amerikai revü próbája közben a kórus egyik tagja: Bárándy Julia felsikoltott hirtelen és azt panaszolta, hogy Haskell, az angol rendező megrúgta, mert egy tánclépést rosszul csinált. Haskell erre a színésznőt kiparancsolta a színpadról, és amikor a nézőtérre ment, ott is nekitámadt és túlzott eréllyel onnan is ki akarta küldeni. Tapolczai Dezső igazgató erre, igen helyesen és férfiasan a leány védelmére kelt, mire mr. Haskell – az igazgatót is kitessékelte a színházból."*[42]

New York-i, londoni revük rendezőjeként Haskell úgy érezte, lekezelően viselkedhet ebben a kozmopolita központoktól távoli színházban. Amúgy is arrogáns figura lehetett, hiszen Broadway-karrierjének is egy Arthur Hammersteinnel való konfliktus, verekedés és pereskedés vetett véget.[43] Kultúraközi feszültséget okozott Budapesten az angol görlök felléptetése is, a sajtó ezt úgy tálalta, hogy a magyar táncosnők elől veszik el a kenyeret. A megfeszített munkának és az új dramaturgiai szerkezetből eredő kihívásoknak ugyanakkor voltak a magyar zenés színházra pozitívan ható következményei is. A számokra épülő struktúra a színészektől az operettétől eltérő játékmódot követelt.

A revü gerince öt nagy kép volt, melyek a világ különböző helyein és korszakaiban játszódtak: kőkorszakbeli, indiánus, török, kínai és magyar kép váltotta egymást. A színészeknek szcenírozott táncszámokban is helyt kellett állniuk, Biller Irén és Halmay Tibor negyvennyolc, Fejes Teri és Latabár Kálmán hatvan lánnyal táncolt. A jeleneteket Karinthy Frigyes, Szép Ernő, Martos Ferenc, Harsányi Zsolt, Szenes Béla, Békeffy László és Török Rezső írta. A revüben a Broadway éppen akkoriban felívelő karrierű modern zeneszerzőinek számait is megismerhette a pesti közönség. Szabolcs Ernő és Haskell látványos színpadtechnikai újdonságokat is megvalósított: „A színpad területe körülbelül 120 négyzetméter. Ezen 150 ember mozog fel, le, le, fel, körbe-körbe, össze-vissza, a levegőbe, a levegőből. […] Itt van a híres lét-

41 Blumenthal, Ben: Europe is Imitating American Theatre Methods, *Exhibitors Herald*, X. évfolyam, 1925. január 31. 46–47.

42 N. N.: Színház, *8 Órai Újság*, XI. évfolyam, 1925. december 9. 7.

43 N. N.: Hammerstein Didn't Pay; Haskell Says Assault Charge Will Go On, *Variety* 1930. szeptember 3. 60.

ra, amelyen hatszáz égő világít. Csigával hajtják majd a helyére. Nyolc méter magas, sohasem dől el."[44] A bemutatót még a Népszava is pozitívan értékelte:

> *„Autó autó hátán, a kocsik százai a színházépület előtt, mélyen kivágott estélyi ruhás hölgyekkel, frakkos urakkal zsúfolásig megtöltött nézőtér: íme, a külső keret, amely mellett bevonult a revü a budapesti színpadra. Az a nagy siker, amely a külföldi színpadokon hű kísérője ennek a műfajnak, nálunk sem maradt el."*[45]

Blumenthal kivonulása

Hogyan okozhatta mégis e sikeresnek tűnő műfaji innováció Blumenthal zenés színházi produceri tevékenységének feladását Budapesten? A fő ok az volt, hogy száz előadás sem bizonyult elégségesnek a produkcióba befektetett tőke kitermeléséhez. A *Halló, Amerika!* 1925. januártól májusig volt képes vonzani a közönséget, először olyannyira, hogy még a *Variety* is felfigyelt a várható haszonra.[46] A két zenés színházi kultúra közti feszültségek azonban ezt az időszakot is megrontották. Haskell elutazása előtt a *Ma Este* című lapban lekezelően nyilatkozott a magyar közreműködőkről, a városról. Csak Robozt és Biller Irént dicsérte, utóbbit jellemzően azzal, hogy Amerikában is megállná a helyét. A nyilatkozatra, több lap mellett, a mérsékelt *Pesti Napló* is reagált:

> *„Haskell mester kritikája tehát nem áll meg. A magyar művészek derék munkát végeztek és megérdemelték a dicséretet. Csak csodálni lehet, hogy az amerikai, aki oly sokáig élvezte Budapest vendégszeretetét és a budapesti művészek türelmét, távozása előtt ilyen ízléstelen megjegyzésekre ragadtatta magát. Pedig egy rendezőnek nem szabad ízléstelennek lennie. Még akkor sem, ha amerikai revüket szokott rendezni."*[47]

Az újságíró itt megelégedett a szúrós zárómondattal, de az incidens újra felerősítette a Fővárosi Operettszínház idegenségét kárhoztató hangokat. Az *Új Nemzedék* újságírója keményebben fogalmazott:

[44] N. I.: A darab lement – sebesülés nem történt, *Az Est*, 16. évfolyam, 1925. február 8. 13.
[45] (-n.): Halló, Amerika!, *Népszava*, 53. évfolyam, 1925, január 31. 5.
[46] N. N.: Budapest Revue Grossing $15,000 Marks City's 1st Advance Sale, *Variety*, Wednesday, March 1925. 3.
[47] N. N.: Haskell mester kritizál, *Pesi Napló*, 76. évfolyam, 1925. február 19. 13.

> *„Hát ebből a pökhendiségből igazán elég volt. Mást nem mondhatunk, örülünk, hogy elmegy Haskell úr, akinek magaviselete már igazán tűrhetetlen volt. Faragó Géza a kosztümökből összesen negyvenegyet tervezett és a revü díszletéből pedig Málnai Béla hetet. Jakab úrnak ez semmi. Semmi minden, ami magyar. Hát Isten vele, Jakab!"*[48]

A magyar és amerikai színházi és filmes alkotók közti közeledést egész pályája során szorgalmazó Roboz Imre rögtön kármentésbe kezdett. Arra kérte levélben Haskellt, hogy ha a *Ma Esté*ben a szájába adott nyilatkozat nem mindenben felel meg a valóságnak, akkor juttasson el hozzá egy néhány soros helyreigazító nyilatkozatot, amit majd Pesten kiadat.[49] Haskell válaszlevelében nem reagált a konfliktusra, az viszont kiderült belőle, hogy a revü kezdeti sikere láttán a Fővárosi Operettszínház vezetősége dominánsabb Broadway-irányú fordulatot tervezett:

> *„Ma Hammerstein Artúr úrral ebédeltem és hosszasan beszélgettem vele. Igen nagy árengedményt tett, ő csak tízezret kér, de azt hiszem, hogy hét vagy nyolcezer dollárt el fog fogadni, előlegezett tiszteletdíj mindkét darab számára, a Wildflower és Rose Mary részére. Azt hiszem ez megfelelő, így azonnal érintkezésbe léphetsz Bennel és megtudhatod, hogy ő mit határoz."*[50]

Roboz válaszlevelei azonban a sikeres amerikai musicalek pesti színrevitelének tervével kapcsolatban egyre kevésbé voltak lelkesek. Gondot okozott számára a *Halló, Amerika!* iránt csökkenő nézői érdeklődés, amit a rossz gazdasági helyzetnek tulajdonított. Valójában a Pesten rendszeresen színházba járó közönség létszáma eléggé behatárolt volt. Itt nem lehetett (volna) amerikai nézőszámokban gondolkodni. Egy 1938-as statisztikai felmérés szerint: „Vannak pl. becslések arról, hogy Budapesten a színházlátogatók száma 50 ezer ember, akik közül hétköznapokon átlag 8 ezer, szombaton ennek kétszerese, vasárnap háromszorosa mozdul meg."[51] Haskell újabb pesti megbízatása tehát a potenciális pesti közönség mérete miatt meghiúsult. A revü a tervezettnél hamarabb lekerült a műsorról. A pénzügyi nehézségekkel szembesülő Fővárosi Operettszínház–Vígszínház vezetőség kapkodni kezdett. Vendégjátékok sorát szervezték, az egykor az orfeum ellen érvelők most artistaszámokat szerződtettek. Utána *Nézze meg az ember* címmel ma-

48 N. N.: Isten vele, Jakab!, *Új Nemzedék*, VII. évfolyam, 1925. február 26. 6.

49 Roboz Imre levele Jack Haskellnek, 1925. február 21., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

50 Jack Haskell levele Roboz Imrének, 1925. február 24., (A magyar fordítás a Vígszínházban készült.) OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

51 Elekes Dezső: *Budapest szerepe Magyarország szellemi életében*. Budapest, Budapest Székesfőváros statisztikai hivatala, Statisztikai Közlemények, 85., 1938, 183.

gyar revüt vittek színre, mely már a bemutatón megbukott, további pénzügyi nehézségeket okozva.[52]

Ekkor vette át a színház irányítását Roboztól Bedő Mór, Ben Blumenthal eddig háttérben maradó jogtanácsosa. Bedő a kor tekintélyes kereskedelmi jogásza volt, aki jogtörténeti művek sorát publikálta. Blumenthal megbízottjaként már a Fővárosi Operettszínház színháznyitási engedélyéért folytatott küzdelem jogi megalapozásában is oroszlánrészt vállalt. Tagja volt a főváros törvényhatósági bizottságának. Blumenthal tehát a kor egyik sztárjogászát szerződtette pesti színházaihoz. Bedő így indokolja színre lépését a Jób Dánielnek 1926. március 5-án küldött levelében:

> *„A Fővárosi Színház R. T. sorozatos fiascoja, az orfeumbérleti szerződés és megállapodás helytelensége és labilitása, különösen azonban a f. hó 3-án megtartott premier eseményei arra késztetnek, hogy sürgősen utánanézzek a dolgoknak és Blumenthallal szemben gyakoroljam azt az erkölcsi kötelezettséget, hogy neki tapasztalataimról jelentést tegyek, mert lehetetlennek tartom, hogy a dolgok így folytatódhassanak tovább, annál is inkább, mert a dolgoknak ezen mederben való továbbvitele egy teljes személyi és tárgyi csődöt von maga után, és én egyrészről mindkettőt elkerülni óhajtom, másrészről pedig úgy érzem, hogy feltétlen erkölcsi kötelességem Blumenthallal szemben, hogy eddigi teljes passzivitásomból kilépjek és én, aki soha nem avatkoztam bele a dolgok természete szerint sem az ügyek művészi, sem pedig azok kereskedelmi részébe és nem éltem soha azzal a felhatalmazással, amelyet elnökünktől kaptam, jobban belenézzek az ügyekbe, mert megengedhetetlennek tartom, hogy Blumenthal pontos informálása nélkül és anélkül, hogy ő mindenről tudjon és így saját elhatározásához képest döntsön a saját vagyonáról, ne jelentsen a f. hó 3-án bekövetkezett katasztrofális esemény egy cezúrát.”*[53]

Bedő ettől kezdve egyre számonkérőbb stílusban levelezve kontrollálta a kifizetéseket, lényegében csak a tetemes veszteség csökkentésére koncentrált. A Vígszínház és a Fővárosi Operettszínház gazdasági igazgatójának minden esetben Bedőtől kellett engedélyt kérnie a Blumenthal által a szanálásra itthagyott dollárok felhasználására. A színház vezetősége minden döntés előtt konzultálni kényszerült vele, és a kimenő leveleket is Bedő vagy ügyvédi irodájának tagjai ellenőrizték, fogalmazták. Szerepe azért is meghatározó volt ebben a szanálási időszakban, mert a bérelt épületben működő, de albérlőket

[52] Harsányi Zsolt: *Nézze meg az ember.* Énekes, táncos revü 12 képben. A zeneszámok Kossovich Pál, Lajtai Lajos, Lányi Viktor, Márkus Alfréd, Marthon Géza, Pallós Tivadar, Vincze Zsigmond művei. Bemutató: 1926. március 3.

[53] Bedő Mór levele Jób Dánielnek, 1926. március 5., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

is tartó Fővárosi Operettszínház perek és perrel való fenyegetések közegében működött. Perben álltak korábbi sikerprimadonnájukkal, Biller Irénnel, illetve Palásthy Irénnel a *Sally* című amerikai musical eljátszására kötött szerződés meghiúsulása miatt.

Komolyabb szakmai kihívást jelentett Bedőnek a bérbeadó Folyószámla Leszámítoló Bank Rt.-vel való folyamatos vita. Utóbbi igazgatótanácsának elnöke Pick József volt, akinek felesége az orfeumokat korábban birtokló Bálint Dezső örököseként jutott a két épülethez. Már az 1922-es nyitás előtt vita kerekedett bérbeadó és bérlő között, mert a Folyószámla Leszámítoló Bank Rt. képviselői látni akarták a Fővárosi Operettszínház Mascotte-tal kötött albérleti szerződését és a színház jegybevételeiről készült napi jelentéseket. A Fővárosi Színház Rt. persze efféle adatokat nem adott ki, de ezt jogilag támadhatatlan módon Bedőnek kellett megfogalmaznia. 1926-ban, a pénzügyi nehézségek idején Bedő ellenőrizte a színházi dolgozóknak szóló felmondólevelek szövegét. Ő vasalta ki a Fővárosi Operettszínháznak járó bérösszeget az albérlőtől, a Mascottként, majd Moulin Rougeként működő intézmény bérlőjétől, Keleti Hermanntól, aki állandó elmaradásban volt.

Amint Blumenthal konstatálta, hogy a tetemes befektetésre, hosszú szériára, látványos megvalósításra épített Broadway-modell itt nem működőképes, pesti színházaiban – az európai színházi krízisre hivatkozva – „reorganizációs programot" hirdetett. Pénzügyi vesztesége szempontjából e megszorítások logikusak voltak. Ugyanakkor Blumenthal figyelmen kívül hagyta a pesti, társulati formájú, a Budapesti Színigazgatók és a Budapesti Színészek Szövetségének évente kötött kollektív szerződésére épülő működési formát. A radikális létszámcsökkentés, illetve a kilenc hónaposra lerövidített színész-szerződés ötletét az érintettek felháborodással utasították vissza. A *Népszava* a színészek osztályharcos indulatát ébresztgette:

> *„Egészen bizonyos és érthető, hogy a színészek és az írók világában ez a terv megdöbbenést és fölháborodást kelt. De amilyen érthető ez, úgy kell megérteniök végre az érdekelt színészeknek és íróknak, hogy kapitalista vállalkozással állanak szemben. Ez alkalommal csak nyíltabban és így kíméletlenebbül nyilatkozik meg a tőkés kapzsiság, amely különben, ha leplezetten is, de megvolt eddig is. […] A színészeknek és íróknak végre tudatára kell ébredniök annak, hogy a színházi vállalkozóval szemben ők is munkások, akik érdekeiket csak szolidaritással és elszántsággal védhetik meg."*[54]

A *8 Órai Újság* kifejezetten az amerikai bérlőt és az importműfajt, a revüt okolta a pénzügyi vészhelyzetért:

[54] N. N.: Ben Blumenthal tervei, *Népszava*, 53. évfolyam, 1925. június 25. 12.

„ne felejtsük el, hogy voltak a közelmúltban esetek épp a Ben Blumenhtal színházainál, amelyek nem vezethettek jóra, s amelyeket nem a színészek idéztek föl, de nem is az igazgatók; hanem maga a teljhatalmú vállalkozó: Ben Blumenthal. Az amerikai revüre gondolunk, a »Halló, Amerikál«-ra, amelyhez amerikai rendezőt hozott Budapestre Blumenthal; pedig vannak kitűnő magyar rendezők, akik jobban, vagy legalább is olyan jól megcsinálták volna a dolgot, mint Mister Haskell. Viszont Haskell úr húsz millió koronát kapott hetenként."[55]

A centrum–periféria hatalmi egyenlőtlenség érvényesült a fizetések terén is: míg az angol görlök fejenként 12–15 milliós havi fizetést kaptak, a kórus magyar tagjai másfél milliót. A színházzárást vizionáló tragikus hangok mellett némi kaján elégedettség is tapasztalható volt az amerikai revü bukása láttán, a humorlapok például állandó hálás céltáblát találtak a témában:

„Jack Haskell boxbajnok és (labda) rúgó, mint apa, Szabolcs Ernő, mint anya, Ben Blumenthal, mint bánatszülő fájdalomtól megtört kasszaraporttal jelentik, hogy dédelgetett, drága (több mint hárommilliárdba került) gyermekük, HALLÓ, AMERIKA! mielőtt a 120-ik előadást megérhette volna, csöndesen elszenderült. A pesti közönség irodalmi ízlése és a rossz viszonyok sajnos nem engedték, hogy ez a drága csemeténk bis 120 éljen és halála egy új operett színrehozatalának súlyos gondját zúdította fejünkre. Nyugodjék békében, hiszen úgyse fog többé feltámadni! A Haskell-görlök pesti pünkösdi királyságuk elmúlását siratják az elhunytban."[56]

Blumenthalnak nem volt ez annyira vidám időszak. A korábban megszokottnál hosszabb időt töltött Pesten, igyekezve fizetőképes vállalkozót találni a Fővárosi Operettszínház bérletére. Hiszen egyes hosszú távra már megkötött színész-szerződések és lekötött darabok miatt akkor lett volna legalább mérsékelhető a veszteség, ha a színház továbbra is operettet játszik. Robozék már az egykor kárhoztatott orfeumként való működés ötletét is fontolgatták, de ezt a tervet a pesti orfeumkonkurencia nem nézte jó szemmel. A szanálás még évekig húzódott. Blumenthal negatív tapasztalatai hatására 1926. szeptember 1-től a Vígszínház bérleti jogát átadta Roboz Imrének, és csak az épület tulajdonjogát tartotta meg. A Fővárosi Színház Rt. 1927. április 2-i, ötödik rendes közgyűlésén Blumenthal képviseletében jelen volt dr. Bedő Mór, aki itt jelentette be Blumenthal lemondását igazgatósági tagságáról. Ebben az

[55] N. N.: Az amerikai rendező és a görlök horribilis fizetései terhelték meg túlságosan a Blumenthal színházak budgetjét, *8 Órai Újság*, XI. évfolyam, 1925. június 27. 7.

[56] N. N.: Jack Haskell boxbajnok, *Az Ojság*, VI. évfolyam, 20. szám, 1925. május 17. 5.

időben a színházüzem művészi részét az Rt. már nem saját kezelésben, hanem vendégjátékok keretében bonyolította.

A *Halló, Amerika!* pénzügyi kudarca és Blumenthal zajos kivonulása után némileg meglepő, hogy épp ekkortól tapasztalható Budapesten az amerikai zenés színházi termékek iránt egyre növekvő érdeklődés. Miután az amerikai producert, ahogy maga fogalmaz a „súlyos világviszonyok hazakényszerítik"[57], a színház bérletét jogilag megkérdőjelezhető módon albérletbe adták Faludi Sándornak. Már az ő vezetése alatt, lényegében vendégjátékként került színre a Fővárosi Operettszínházban 1927 végén Dunning és Abbott *Broadway* című New York-i története. Ez nem volt ugyan operett, de az 54-szer játszott produkció szüzséje, betétszámai az amerikai színházi szórakoztatóipar központjának addigra már az egész világon ismerős és vonzó mítoszát idézték meg. 1928-ban került a Fővárosi Operettszínház színpadára Anna Nichols darabja, az *Ábris Rózsája*, egy amerikai, zsidó témájú szerelmi történet.

A rivális Király Színházban még markánsabb volt az amerikai témák és darabok felé fordulás. 1927-ben mutatták be a *Mersz-e Mary*t (*Mercenary Mary*), amit ugyan angol operettként aposztrofál az adattár, de szerzői amerikaiak voltak, és a musicalt 1925-ben a New York-i Longacre Theatreban mutatták be. Pesten az 1927–1928-as szezonban a *Mersz-e Mary* volt a legsikeresebb produkció, 110 előadást ért meg. Ez arra utal, hogy a közönség egyre jobban ráhangolódott az akrobatikus táncokkal jellemezhető stílusra. Az amerikai operettek, musicalek előretörése a Király Színházban 1928-ban már ízlésfordulatot jelzett. Először a Hans Bartsch vezetése alatt álló német operett-társulat vendégszereplésével játszották Vincent Youmans musicaljét, a *No, no Nanette*-t németül, Palásthy Irén fellépésével. Márciusban a Király Színház bemutatta az egyik nagy Broadway-sikert, a *Rose Marie*t, melynek lekötését a Fővárosi Operettszínház is tervezte. Szövegírói Harrach és Hammerstein, zeneszerzői Friml és Herbert voltak. Broadway-bemutatója 557 előadást élt meg, a Király Színházban 56-szor ment. Még ugyanebben az évben színre került ugyanott a *Puszipajtás* (*The Girl Friend*), a neves szerzőpáros, Rogers és Hart operettje, majd 1929-ben Ray Henderson *Diákszerelem*je Gaál Franciska és Biller Irén feltűnő sikerét hozva. 1931-ben a Király Színház műsorára tűzte az *Amerikai lányok* (*The Poor Nut*) című operettet (librettó: I. C. Nugent és Eliot Nugent, zene: Cowan, C. I. May és Gumble).

S akkor a magyar szerzők Blumenthal-korszak után színre kerülő USA-tematikájú zenés színházi produkcióit még nem is említettük. A Király Színházban 1927-ben mutatták be az amerikai magyar emigráns közegben játszódó *Aranyhattyú*t, melynek zenéjét Vincze Zsigmond szerezte. Libret-

[57] N. N.: Roboz Imre vette bérbe a Vígszínházat, *Esti Kurír*, IV. évfolyam, 137. szám, 1926, június 20. 6.

tóját pedig az aktuális közhangulatra mindig jól ráérző Szilágyi László írta. Ugyanabban az évben került színre Kálmán Imre máig élvezetes *Csikágói hercegnője*. 1931-ben mutatták be a kevésbé maradandó, de szintén az amerikai tematika iránti közönségérdeklődést jelző *Hajrá Hollywood*ot, melynek szövegét Ternay István és Ménessy Tibor írta, zenéjét Garay Imre szerezte.

Az amerikai bérlő távozása után bekövetkező pesti amerikai zenés színházi import-dömping okai további vizsgálatot igényelnek. Ugyanakkor, ha az amerikai–magyar transzkulturális közeledés eredményét a célkultúra felől vizsgáljuk, megállapítható, hogy a két világháború között Pesten, az erősödő amerikai hatás ellenére, a legsikeresebb operettformula – üzleti és kulturális emlékezeti szempontból egyaránt – a helyi kulturális kódokat újrahasznosító, önreflexiós előadástípus maradt. A Fővárosi Operettszínház Blumenthal-korszakában ezzel szemben egy látványra, vizuális modernitásra és multikulturális utalásokra épülő zenés színházi formát igyekezett meghonosítani egy etnikailag és nyelvileg az amerikainál sokkal homogénebb közegben. Az első igazán sikeres musicalelőadások Pesten az 1960-as években kerültek színre: a *My Fair Lady* 1966-ban, a *West Side Story* 1969-ben.

Érdemes utalni arra is, hogy a Fővárosi Operettszínház alapításakor hangoztatott operett–orfeum presztízsharc mennyire másként működött, illetve mennyire nem tükröződött azokban a feltűnően sikeres produkciókban, melyekben a Fővárosi Operettszínház saját, illetve épülete múltját idézte, értelmezte. Eme önreflexiós darabokban az orfeum az operettszínház nosztalgikusan szemlélt elődjeként jelent meg. Ezek a produkciók gyakran díszletükkel és szüzséjükkel is expliciten utaltak az épületben korábban üzemelő Somossy, illetve Fővárosi Orfeumra. 1932-ben, a gazdasági válság idején bemutatott *Régi Orfeum*ban Gyarmathy B. Miklós díszlete színpadra idézte a Fővárosi Orfeum bejáratát, színpadát, szeparéját. Az 1954 novemberében színre kerülő Békeffy–Kellér-féle *Csárdáskirálynő* átiratának első felvonásában Fülöp Zoltán díszlete a Somossy Orfeum belső terére reflektált. Az 1958-ban bemutatott *Három tavasz*ban, mely tulajdonképpen a *Régi Orfeum* Kellér Dezső által „korszerűsített" átirata volt, Varga Mátyás idézte színpadra a Fővárosi Orfeum bejáratát, szeparéját. Mindhárom, a térrel előhívott idő emlékezeti potenciálját aktivizáló produkcióban más volt a látvány intertextuális üzenete. A *Régi Orfeum*ot belengő nosztalgia, irónia a válságoktól sújtott bulvárszínházi mező kulturális emlékezetének megteremtését, identitásának erősítését célozta. Az 1954-es, átpolitizált *Csárdáskirálynő* és a Nagy Imre kivégzése után fél évvel színpadra kerülő *Három tavasz* pedig a szocialista realista operett és a pesti operetthagyomány közötti szimbolikus küzdelem egy-egy állomása volt.

Táblázat 9
A Fővárosi Operettszínházban a Blumenthal korszakban lekötött/bemutatott operettek nemzeti megoszlás szerint, a külföldi ősbemutató helyszínével és dátumával

Év	**lekötött magyar**	**lekötött német**	**lekötött francia**	**lekötött USA**	*bemutatott magyar*	*bemutatott német*	*bemutatott francia*	*bemutatott USA*
1921	*Mézeskalács* Szirmai/ Emőd *Nippon Bár (Olívia hercegnő)* Buttkay/ Földes	*Die spanische Nachtigall* Fall/ Berlin 1920 *Die Tanzgräfin* Stolcz/ Berlin 1921						

Év	**lekötött magyar**	**lekötött német**	**lekötött francia**	**lekötött USA**	*bemutatott magyar*	*bemutatott német*	*bemutatott francia*	*bemutatott USA*
1922	*Gelbe Jacke* Lehár/Leon Bécs 1923 *Alexandra* Martos/ Szirmai	*Pompadour* Fall/ Schanzer/ Welisch Berlin 1922 *Katja die Tanzerin (Marinka a táncosnő)* Gilbert/ Jacobson/ Österreicher Bécs 1922	*Ta bouche (Csere bere)* Yvan/ Mirande/ Willemetz Paris 1922 *Cibulette* Hahn/ de Flers/ de Croisset Párizs 1923 *La chant Yvan* Mirande		*Olívia hercegnő* Buttykay /Földes 12. 23.			

Év	lekötött magyar	lekötött német	lekötött francia	lekötött USA	*bemutatott magyar*	*bemutatott német*	*bemutatott francia*	*bemutatott USA*
1923	*Libellentanz (Három grácia)* Lehár/ Willner 1923 *Rabló romantika* Heltai/ Martos/ Jeszenszky	*Der süße Kavalier* Fall 1923		*Sally* Kern/ Bolton USA 1920 *Miami* Jacobi *New-York szépe* Morton/ Kerker Magyar Színház 1900	*A három grácia* Lehár/ 6. 6.	*Marinka a táncosnő* 2. 24. *Pompadour* Fall/ 12. 28.		

Év	lekötött magyar	lekötött német	lekötött francia	lekötött USA	*bemutatott magyar*	*bemutatott német*	*bemutatott francia*	*bemutatott USA*
1924	*Clo-Clo (Apukám)* Lehár, Jenbach 1924 Bécs *Hajtóvadászat* Huszka/ Martos *Drótostót* Lehár/Léon Bécs 1902 *Nótás kapitány* Farkas Imre *Aranykalitka* Földes/ Harsányi/ Vincze Szenes Béla revü	*Der arme Jonathan* Millöcker/ Genée/Zell Bécs 1890 **Der Orlow** Granichstaedten/ Marischka 1925 Bécs *Riquette* Straus/ Schanter/ Welisch 1925 *Terezina* Straus/ Schanzer/ Welisch 1825 Berlin	*Gosse de Riche (Párizsi lány)* Yvan/ Bousquet/ Falk 1924 *Bob et moi* Cuviller/ Barde/ Meyrargue 1924 Párizs		*Apukám* Lehár/ Jenbach 4. 15. *Drótostót* Lehár/Léon Bécs 9. 19. *Nótás kapitány* Farkas Imre 10. 10.	*Szegény Jonathán* Millöcker/ Genée/ Zell, 5. 31.	*Párizsi lány* Maurice Yvan/ Bousquet/ Falk 8. 24.	

Év	lekötött magyar	lekötött német	lekötött francia	lekötött USA	*bemutatott magyar*	*bemutatott német*	*bemutatott francia*	*bemutatott USA*
1925	*A Cirkusz-hercegnő* Kálmán/ Grünwald/ Brammer Bécs 1926	Jean Gilbert két operett, opció	*Bouche à bouche,* Maurice/ Barde Párizs 1925	*The student princ of Heidelberg* Romberg/ Donelly/ Meyer-Föster New York 1924	*Miami* Jacobi/ Bródy/ Vajda/ Vincze 11. 27.	*Der Orlow* Granich-staedten/ Marischka 12. 23. *Terezina* Straus/ Schanzer/ Welisch 12. 30.		*Halló, Amerika!* 1. 30.
1926			*Passionné-ment!* Messager/ Hennequin/ Willemetz 1926 Párizs *Bon garçon,* Yvain/ André/ Barde Párizs 1926	*Gésák* Jones/ Hall 1896	*Nézze meg az ember* Harsányi 3. 3.			*Gésák* Jones/ Hall 11. 2.

A DARABHIÁNY PROBLÉMÁJÁNAK KEZELÉSE A VÍGSZÍNHÁZBAN AZ 1930-AS ÉVEK ELEJÉN

A pesti magánszínházak a korabeli kereskedelmi/profitorientált színházak között atipikusnak számító működési modelljük miatt szenvedtek folyamatos darabhiányban. Ugyanis egész évadra szerződtettek társulatot, melyet így folyamatos munkával kellett ellátni. Az ún. törzstársulat szerződtetéséhez a fővárosi színészek 1917-ben alakult érdekvédelmi szervezete, a Budapesti Színészek Szövetsége is ragaszkodott. Ennek garantálása nélkül nem írta volna alá a Budapesti Színigazgatók Szövetségével évente kötött kollektív megállapodást. Utóbbi 1930-ban nyolc fővárosi tagszínházban szabályozta munkaadók és munkavállalók viszonyát (szerződtetés, bérminimum, viták rendezésének menete stb.). Mindeközben a kozmopolita színházi centrumokban, például Párizsban és New Yorkban a kereskedelmi színházi szférában működő vállalkozók csak egy-egy produkcióra toboroztak munkatársakat; az együttműködés a produkció létrehozásától annak kifutásáig tartott. Ugyanakkor a pesti magánszínházak számára közelebbi mintát jelentő berlini, bécsi színházakban még működött az elsősorban Reinhardt társulatai által reprezentált, művészi és üzleti szempontokat összeegyeztethetőnek feltüntető társulati modell is. A darabhiánnyal kapcsolatos korabeli dilemmát Bárdos Artúr, egykori Reinhardt-csodáló majd pesti színigazgató így fogalmazta meg:

> *„Darab és megint darab, mert a rotációt táplálni kell, bemutatót bemutatónak kell követnie három, vagy több hetenként, kérlelhetetlenül. […] a színháznak naponta játszania kell, akár van jó, felmutatásra érdemes darab, akár nincs. Ez a pesti színházi üzem legtragikusabb betegsége. Ebből a szempontból sokkal egészségesebb az az amerikai és most már az európai nagyvárosokban is túlnyomóan meghonosodott módszer, hogy csak egy-egy darabra bérelnek ki színházat, csak akkor, amikor már megvan a megfelelő darab, amelyben hisz, aki a pénzét és a munkáját rááldozza. Persze, ennek a módszernek is megvannak a hátrányai. A legfőbb: hogy nem engedi művészi harmóniában összeműködő, összeszokott együttes kifejlődését.”*[1]

Lengyel Menyhért korábban nagy nemzetközi sikereket aratott export-drámáival, de az 1920-as évek végén nehézségei támadtak darabjai pesti színpadra juttatásában. *Egy színigazgató naplójából* című írása szerint ezért

[1] Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött.* Budapest, Dr. Vajna és Boor, 1942, 110.

bérelte ki Heltai Jenővel és dr. Bródy Pállal 1929-ben a Belvárosi Színházat. Direktorként azonban gyorsan le kellett számolnia azzal az illúzióval, hogy elegendő színpadképes kortárs magyar darab áll rendelkezésre. „Darabolvasások. Heltai szerint egyik darab sincs készen. Ő azt hiszi, hogy a szórenden múlik az előadás sikere. Bizonytalanság: mit játsszunk? Egyszerre nincs mit előadni. Nincsenek színészeink. Kínos hét."[2]A darabhiány tehát nem csak esztétikai, hanem strukturális és pénzügyi probléma is volt. A kiküszöbölésére alkalmazott eljárások közül most a Vígszínház gyakorlatát vizsgálom mikrotörténeti közelítéssel. Forrásom a teátrumnak az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára kézirattárában őrzött anyagából az 1930-ra vonatkozó levelezés.

Egy minden premierjével a bukás pénzügyi kockázatát viselő magánszínháznak több olyan bemutatásra előkészített darabra volt szüksége, melynek előadási jogát már lekötötte. Mielőtt a tulajdonképpeni színre állítás megkezdődött, magyar darab esetében el kellett végezni a dramaturgiai előmunkálatokat, külföldi daraboknál pedig a fordítást, és a helyi befogadói közeghez való igazítást. A Vígszínházban e tevékenységek 1930-ban intenzíven, tervszerűen, a kozmopolita színházi centrumokhoz kapcsolódó nemzetközi hálózatba illeszkedve folytak, Roboz Imre vezérigazgató, Jób Dániel rendező, művészeti igazgató és Komor Gyula dramaturg koordinálásával. A levelezésből érzékelhető a színházi hierarchia-piramis. A gazdasági elithez tartozó Robozhoz Jób baráti szolgálatkészséggel viszonyult, míg Komor Gyula tiszteletteljes udvariassággal fogalmazta meg mondandóját az egyes darabokkal kapcsolatban.

A hazai szerzők kezelése

A Vígszínház vezetői folyamatosan egyeztettek a hazai és az ún. háziszerzőkkel készülő darabjaikról.[3] A kiválasztás fontos szempontja volt a téma vagy egy szerző újdonsága. Erre utal Jób 1930. július 3-i Roboznak küldött levele,[4] melyben egy novellista színpadi szerzővé csábításának ötletét veti fel: „Ama bizonyos Nyugat-beli novella írója Emődi Nagy Lajos. Ma felelt. Kiderült róla, hogy református lelkész, megszállt területen, Jugoszláviában. Van darabja, el fogja küldeni."[5] A darabokat a feltételezett befogadói igényekhez

2 Lengyel Menyhért: *Életem könyve*. Budapest, Gondolat, 1987, 222.

3 A témáról lásd: Fürstner, Gabriella: *A Vígszínház háziszerzői*. Bölcsészdoktori disszertáció, 1985. kézirat (OSZK SZT)

4 A továbbiakban az idézett levelek évszámát csak akkor jelölöm, ha nem 1930-ban íródtak.

5 OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374 (A továbbiakban minden, a Vígszínház anyagából idézett szövegre ez a jelzet vonatkozik, mert az anyag csak kronológiailag rendezett.)

szabták. Elsősorban Jób Dániel, akinek *Őszi vihar* című drámáját 1918-ban játszotta is a Vígszínház, szólt bele aktívan a szüzsék (át)alakításába. Erről tanúskodik például Fodor Lászlónak, *A templom egere* szerzőjének augusztus 17-én írott üzenete: „Mielőtt belefogsz újra a munkába szeretném, ha feljönnél megbeszélésre, mert levélileg bajos elintézni. Ölellek Jób."[6] (Valószínűleg az 1931. május 16-án bemutatott *Ékszerrablás a Váci utcában* előkészületeiről van szó.)

A magyar szerzőkkel való levelezésben feltűnő az adott újságíró/író társadalmi státusa és piaci értéke szerinti fogalmazásmód. A pénzhiánnyal küzdő, színpadi kiadóktól, illetve a színháztól előlegek sorát felvevő szerzőket hidegen utasították, darabjuk átalakításának jogát természetesnek tekintették. E termék-megrendelői attitűdöt jól jellemzi Jób Roboznak küldött július 2-i beszámolója:

> „*Török Rezső. Több téma közül ma megállapodunk egyben. Egészségesnek és jónak látszik a téma. Arra kért, hogy kapjon valami pénzt, hogy el tudjon utazni, dolgozni. 1500–2000 pengőre lenne szüksége.* [Ez előleg a majdan bemutatandó darab tantiemje terhére – H. Gy.] *Pár nap alatt készen lesz a szcenáriummal és akkor amennyiben Pesten vagy, akár jelentkezik Nálad, esetleg Te hívasd fel őt. Azt gondolom, hogy ha a téma Neked is tetszik, talán a bank útján hozzá tudod juttatni ehhez az összeghez. A munkakedvtől egész lázasan ment el innen.*"[7]

Nemcsak a Roboz–Jób–Komor-hármas dolgozott őrült tempóban, a gyorsaságot, pontosságot elvárták a színpadi szerzőktől is, miként az Jób Roboznak címzett június 30-i leveléből is kiderül: „Megjelent Emőd [Tamás – H. Gy.]. Nagyon a lelkére beszéltem és azt mondotta, legkésőbb augusztus végére készen van. Nem merem hangosan mondani, úgy néz ki, hogy sláger lesz, csak el ne kiabáljam."[8] Ha azonban a szerző munkája nem haladt a szórakoztatóiparban elvárt sebességgel, nem alkalmazkodott a profitorientált színházakra jellemző szigorú üzleti-működési menetrendhez, fenyegető hangú táviratot küldtek neki. Például augusztus 12-én Emőd Tamásnak Nagyváradra: „Elutazásával megbeszélt tervünket felborítja. Darabot keddre vártuk szereposztással így súlyos komplikáció […] Ügy érdekében azonnal jöjjön haza."[9] A január 30-án bemutatott, tabutémákat feszegető *Takáts Alice* Szomory-darabokra egyébként nem jellemző nagy sikere ellenére Jób menetközben radi-

[6] Uo.
[7] Uo.
[8] Uo.
[9] Uo.

kálisan (át)formálta a szerző következő darabját. A *Szegedy Annie* előmunkálatairól így számol be Roboznak december 27-én:

> „*Elmondtam neki* [Szomorynak – H. Gy.] *mindazt, ami az első két felvonásra vonatkozik. Órákig tartó erős küzdelem után végül a megjegyzések legnagyobb részét akceptálta – főleg a II-ik felvonásra vonatkozólag, ahová két részt tervez. Meg fogja motiválni rendesen a sikkasztást és egy nagyobb szcénát csinál a felvonás végére. […] A végén annyira kibékült, hogy hajlandó új címet is adni a darabnak, sőt végül elkérte jegyzeteimet, ami végül hat gépelt oldal terjedelemre ment fel, s mindez csak az első két felvonásra vonatkozik, a harmadikba nem is mentem bele, mert féltem, hogy sok lesz és megrémül.*”[10]

Nemcsak a helyi befogadói közegben hatásképesnek gondolt dramaturgiai elvek szerinti gondos kimunkáltság és a politika óvatossági szempontjaiból ellenőrizték a darabokat. A színház baráti körébe tartozó újságírók, fordítók (Harsányi Zsolt, Salgó Ernő) a vígszínházi színésznők neves férjei (Márkus Miksa, Miklós Andor) is véleményeztek. Miklós, Az Est Lapok nagyhatalmú tulajdonosa külső dramaturgként szolgált rendszerint azon darabok esetében, melyeknek főszerepét a korabeli sajtóban persze mindig dicsért felesége, Gombaszögi Frida játszotta. A darabválasztást a társadalmi problémák illúziótlan bemutatásától tartózkodó óvatosság is jellemezte. Nemcsak a színház részéről. 1930 másik nagy sikere, Hunyadi Sándor szerb–magyar együttélést tematizáló *Feketeszárú cseresznyé*jének szövegét kéri még a bemutató előtt Roboztól dr. Königstadler Ottó Újvidékről, október 24-én: „Aggódom, hogy esetleg egy jelentéktelennek látszó mondat az itteni magyarság helyzetét befolyásolhatná.”[11] Roboz elküldi a darabot, de október 25-i válaszában leszögezi, e szempontból már kontrolláltatták a darabot: „Noha kényes témát tárgyal, sok tapintattal és ízléssel van megcsinálva és végeredményben, miután ide is, oda is mond egy kis igazságot, olyan a darab, hogy akár Jugoszláviában is el lehetne játszani. Mi elolvastattuk néhány objektív emberrel és mindenkinek ez volt a megnyugtató véleménye.”[12]

[10] Uo.
[11] Uo.
[12] Uo.

Külföldi darabok lekötése

A Vígszínházban 1930-ban az 5 magyar, felnőtteknek szóló darab mellett 6, míg 1931-ben a 7 hazai újdonság mellett 8 külföldi szerző tollából származó művet mutattak be. Ezek nyelvi, kulturális megoszlása (6 angol, 4 francia, 3 német) a kozmopolita színházi centrumokhoz való igazodás szándékát jelzi. Ez interkulturális problémákat is felvet, hiszen ahogy Pavis *Színház a kultúrák határán* című munkájában leszögezi: a fordításból eredő dilemmák a szinkron jelentésteremtő eszközök sokaságával ható színházban nem korlátozódnak a nyelvi szintre.[13] A színpadon két kultúra kommunikál és/vagy konfrontálódik egymással a színész testén, valamint a saját kulturális hagyomány által kondicionált befogadáson keresztül. Egy előadásszöveg tehát egyszerre része a forrás- és a befogadó kultúrának, melyek között elengedhetetlen egyfajta mediáció. A fordítás a színházban olyan hermeneutikai aktus, mely a forrás-kultúra szövegének a befogadó kultúra általi interpretációját, a forrásszövegnek a befogadó nyelv és kultúra felé közelítését is jelenti.

A fenti értelemben elsősorban a rendezőre háruló „fordítás" kihívásai mellett a külföldi darabok színrevitelét a nemzetközi darabkereskedelem technikai és pénzügyi eljárásai is meghatározták. A szövegkönyvek érkezhettek ajánlatként külföldi ügynökségektől vagy kiadóktól. A darabok lekötéséről gyorsan kellett dönteni, mert a sokszorosítás problémái miatt a német, francia vagy angol nyelvű szövegpéldányok visszaküldését a kiadó rendszerint sürgette. A színház külső és belső dramaturgjai tehát több nyelven is kompetensek voltak az esztétikai és teátrális érték, de elsősorban a színházhoz kapcsolódó befogadói elvárásokkal való összeegyeztethetőség gyors megítélésében. Szorító volt a konkurencia is, hiszen, ha a pesti sikert ígérő darabot másik fővárosi színház kötötte le, az közönséget vonhatott el a Vígszínháztól. Ugyanakkor a színház alkalmazott egy plusz biztonsági szűrőt is. Gyakran megvárta a párizsi, londoni, bécsi vagy berlini bemutatót, és csak a premierkritikák elolvasása után határozott a darab lekötéséről. (Ezt a kiadók által felkínált opciós jog révén tehette.) Ez a gyakorlat is arra utal, hogy a Vígszínház elsősorban a kortárs nagyvárosi kereskedelmi színházi sikermodellt kívánta követni.

Eközben a színpadi ügynökségeknek és kiadóknak az volt az üzleti érdeke, hogy az általuk kezelt darabokat minél előbb, minél több régióban, minél több színház lekösse. Emiatt érzékelhető a színház és az ügynökségek levelezésében – a felszínen kollegiális tónus hátterében – némi feszültség is. A külföldi darabügynökségek szempontjából a Vígszínház bejáratott, fize-

[13] Pavis, Patrice: Vers une spécificité de la traduction théâtrale: La traduction intergestuelle et interculturelle, in Pavis, Patrice: *Le théâtre au croisement des cultures.* Paris, José Corti, 1990, 141.

tőképes darabpiacnak tűnik: általában sokkal több kiadó (Max Pfeffer, Felix Bloch Erben, Georg Marton, Fischer) által küldött darabot utasítottak vissza udvarias levélben, mint ahányat lekötöttek. Visszatérő indok, hogy a darab nem a Vígszínháznak való. Ennek okát ritkán fejtették ki, de általánosságban elmondható, hogy a politika és az erotika színpadi reprezentációjának tabuhatáraira ügyeltek.

Előfordult ellenirányú kezdeményezés is, mikor a színház sokat utazó, tájékozott vezetői rendelték meg a darabot az ügynökségtől, kiadótól. Sikergyanús külföldi előadások felmérésére több informális csatorna is létezett. A Vígszínház baráti, üzleti köréhez közel állókat kérték tájékoztatásra. Március 6-én például a *Színházi Élet* éppen Párizsban tartózkodó főszerkesztőjét, a mellékállásban szintén színházi ügynök Incze Sándort: „Nézd meg az új Yvain operettet és sürgönyözd meg jó és nekünk való-e. Mikor jössz Pestre ölel Roboz."[14] Feltételezték tehát, hogy e szakmai körben kialakult kép él arról, milyen típusú darab illik a Vígszínházba. Ez a színház szilárd önképének, és ezzel harmóniában lévő, a befogadók számára is markáns profiljának meglétét bizonyítja.

1930-ban szerződéses viszonyban legközvetlenebbül Bányai Sándor kapcsolódott a Vígszínházhoz, akit párizsi színházi premierekről szóló beszámolóiért fizettek, amellett, hogy az általa ajánlott vagy képviselt darabok közül is lekötöttek néhányat. Bányai a Vígszínház mellett az alábbi vállalkozásokat képviselte Párizsban: Paramount Famous Lasky Corporation, Charles Frohman Inc., Gilbert Miller, Georg Marton Verlag, dr. H. Guttierez-Roig, *Színházi Élet*. A Vígszínház havi 50 dollárt fizetett neki, plusz készkiadásait térítette. Bányai igyekezett bizonyítani, hogy extra szolgáltatást nyújt. Március 3-án ezt írja:

> *„Mai póstával küldtem Önöknek Savoir új darabjának, a Le roi des enfants-nak egy kópiáját. A darab világjogai Gilbert Milleréi. Csak 24 órára kaptam a könyvet, hogy ezt elolvashassam, de jobbnak láttam Önöknek soron kívül ezt a másolatot készíttetni. Én még nem olvastam azt el. Azt mondják, hogy remekmű. Nagy érdekemben áll, hogy ne tudják meg miszerint Önök általam hozzájutottak a könyvhöz. Kérem tehát teljes diskréciójukat."*[15]

A kereskedelmi színházi modellben az új darab, a korabeli szóhasználatban „újdonság" – esetleges esztétikai értéke mellett – elsősorban értékes árucikk, melynek megvásárlása/lekötése a versenytársakkal szembeni üzleti előnyt, sikeres színrevitele pedig profitot ígér.

14 OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

15 Uo.

A következőkben Jacques Deval *Etienne* című darabja példáján mutatom be, miként tette lehetővé az ügynök tevékenysége, hogy egy párizsi siker két hónapon belül a Vígszínház színpadára kerülhessen, immár *Az ifjú pásztor* címmel. Bányai március 6-án említi először Komor Gyula dramaturgnak:

> *„A Deval darabok közül az egyiket, az értékesebbet, Etinennet már a tegnapi póstával elküldtem címedre. Ha tudtok találni a címszerepre egy megfelelő fiatal színészt Varsányival az anya szerepében, szerintem biztos siker ez nálatok. Nagyon kérlek, hívd fel külön is a direktorok figyelmét erre a darabra. Mindenesetre kérlek Deval nevében is, közöld velem mielőbb szíves elhatározásotokat, mert Deval addig nem akarná ezt a darabot más színháznak felajánlani, amíg nem ismeri a Ti döntéseteket, Etienne Párisban a St. George színházban április 2-án fog először színre kerülni."*[16]

Komor március 12-i válaszában leszögezi. „Igazán nagyon szép irodalmi alkotás és komolyan foglalkozunk vele. Szeretnők azonban megvárni a párisi premiert. Nagyon kérlek, írd meg, hogy kié a darab."[17] Március 15-én Bányai közli a feltételeket:

> *„Hajlandó volnék nektek 250 Pengőért mától kezdve optiot adni a darabra, mely optio lejárna a párisi bemutatót követő 5-ödik napon. Ha éltek az optioval, még 750 Pengőt fogtok fizetni, úgyhogy 1000 Pengő volna összesen az avaloir a bruttó bevételek 7%-ára. Előadási idő 12 hónap. Azt hiszem ezek nagyon előnyös feltételek rátok nézve."*[18]

A színház elfogadja az ajánlatot, így Bányai vázolja a menetrendet: „Elsején van a bemutató, legkésőbb 4-edikén kezetekben lesz a párisi sajtó kritikája, nem lesz tehát akadálya annak, hogy 5-én táviratilag közöljétek velem, éltek-e az optioval, vagy sem."[19] Bányai szerint az *Etienne* premierjén „a nagyközönségnek a darab még jobban tetszett talán, mint a főpróbáénak. Idezárva küldöm az eddig megjelent összes kritikákat."[20] Április 4-én a színház táviratban közli: „*Etienne* opcióját gyakoroljuk."[21] 5-én már érkezik a szerződés két példánya a kéréssel: „Ugyanakkor szíveskedjenek a megállapított 1000 Pengő előleget folyószámlám javára a Magyar Kereskedelmi Hitelbanknál

[16] Uo.
[17] Uo.
[18] Uo.
[19] Uo.
[20] Uo.
[21] Uo.

lefizetni."[22] Április 7-én a színház előadásfotókat kér, láthatólag a gyorsaságra, és a bevált sikerrecept másolására törekedve. Eme attitűdhöz alkalmazkodva április 10-én Bányai azt tanácsolja:

> *„Küldjék ki az akadémiai növendéket* [Perényi Lászlóról van szó – H. Gy.] *Párisba, hogy nézze meg, azután igyekezzék kopírozni Paul Bernardot Etienne szerepében. A darab senzátiós sikerét itt elsősorban ő bisztosítja [sic!]. Van valami az ő felfogásában és játékában, ami még egy laikus szemében is könnyen kopírozhatónak tűnik fel."*[23]

Még a pesti premier előtt, április 19-én Bányai megerősíti a színházat abban, hogy a szórakoztatás centrumainak trendjébe illő művet választottak: „Itt a siker napról-napra nagyobb és épp tegnap kötöttem le a darab jogait Gilbert Miller részére Angliára és Amerikára. Miller, Zukor és Lasky május elején Pestre érkeznek és örülök, hogy látni foghatják Nálatok a darabot, mert optiot vettek a Paramount részére a darab filmjogaira."[24] Április 20-án a Vígszínház udvarias vezetői francia nyelvű táviratban értesítik Devalt az *Etienne* nagy sikeréről. Május 9-én Bányai már arról kap örvendetes hírt, hogy az április 26-tól május 2-ig terjedő időre járó 501 pengő tantiemjét kifizették. Mindez a kimerítő előkészítő munka egy átlagos fogadtatású produkcióhoz kapcsolódott.

Nem minden darabjavaslat útja volt azonban ilyen sima. Április 1-én Bányai újabb sikergyanús művet ajánl:

> *„Mai póstával küldtem Önnek egy szenzációs színdarabot. Címe 1914. Rendkívüli horderejе abban nyilvánul meg, hogy német író műve, ki dokumentálóan állapítja meg, hogy az összes európai államférfiak közül egyedül Tisza volt az, aki a háború ellen volt, és aki mindent előre látott. Jóllehet politikai mű, nagyon érdekes izgalmas és drámai. Azt tanácsolnám, hogy biztosítsa a darab magyar jogait a Felix Bloch Erben cégnél."*[25]

De Komor április 5-i válaszában rövidre zárja az ügyet: „Az *1914* nagyon érdekes, de nem hiszem, hogy akad magyar színház, amely elő merné adni."[26] Bár a magánszínházak támogatás nélkül működtek, de a kormányzati jóindulatot igyekeztek megőrizni, feszültséget nem keltő, megbecsült üzletágként kívántak feltűnni.

[22] Uo.
[23] Uo.
[24] Uo.
[25] Uo.
[26] Uo.

Ugyanakkor tévedés lenne azt hinni, hogy a gazdasági válság jeleit – a közönség fizetőképes keresletének csökkenését, az előadásszériák rövidülését – tapasztalva a vígszínházi menedzsment csak szórakoztató darabok színrevitele iránt mutatott érdeklődést. A berlini és bécsi rendezéseivel a Vígszínháznak darabötletekkel szolgáló Reinhardt repertoárját figyelve július 10-én kérik például a berlini Fischer Verlagtól Bruckner *Elisabeth von England* című drámáját. (Ezt 1930-ban mutatták be Reinhardt rendezésében a Deutsches Theaterben, és majd 1932. február 27-én kerül színre *Angliai Erzsébet* címmel a Vígszínházban.) Július 29-én pedig egy másik jelentős kortárs szerzővel kapcsolatban Jób arról tájékoztatja Robozt:

> *„Salgó elolvasta az új Maugham-darabot, nagyon tetszik neki, megvételét feltétlenül ajánlja. Ennek megfelelően sürgönyöztem Martonnak, hogy a darabot megvesszük, közölje velünk legolcsóbb feltételeit és adjon a rendesnél hosszabb terminust, miután nem akarjuk, hogy a másik Maugham-darabbal ütközzék."*[27]

Az erőteljesen újító drámákat a színház óvatosan kezelte. Ennek ellenére, a nagy gonddal előkészített, Heltai Jenő által átdolgozott *A koldus operá*ja 1930 őszén megbukott, csak 8 előadást ért meg.

Vendégjátékok

A darabhiány kiküszöbölésének speciális esete a rendszerint az évadkezdet előtt és a szezon végén rendezett, gazdaságossági és művészi szempontokat ötvöző külföldi vendégjáték. 1930-ban két társulat érkezik, de a sok ajánlkozó jelzi, hogy a Vígszínház beletartozik a sztárszereplő köré épülő turnétársulatok, illetve az együttesek kelet-európai turnéútvonalába. Nagy nézőtere lehetővé teszi, hogy a bevételen 50–50%-ban osztozó vendég és vendéglátó is jól járjon, hiszen a jegyárak külföldi vendégjáték esetén az átlagosnál magasabbak. 1930-ban a színház visszautasítja a párizsi Odeon, a Marionette Theater Münchener Künstler ajánlkozását. Július 26-i levelében J. Borkon egy japán társulatot ajánl, de ennek fellépése ugyanúgy nem valósul meg, mint Emil Jannings együtteseé. Ami létrejön: május 28-tól június 6-ig a reinhardti hagyományhoz kötődő bécsi Deutsches Volkstheater és Max Pallenberg, illetve az orosz emigráns színészekből álló, Jusnij által vezetett *Kék Madár* kabaré augusztus 27. és szeptember 5. közötti vendégszereplése. Utóbbi előkészületei rengeteg munkát emésztenek fel. Július 29-én például a színház

[27] Uo.

beutazási engedélyt kér a társulat tagjai részére, bizonygatva, hogy a tervezett előadás nem rejti bolsevik propaganda veszélyét. „A jegyzékben felsoroltak között azok, akik Oroszországban születtek, mind az orosz bolsevizmus uralomra jutása után menekültek el hazájukból és a mai Oroszországot nem tekintik hazájuknak."[28]

A darabhiány kiküszöbölésére létrehozott, eddig vázolt nemzetközi hálózat működését azonban a nagy gazdasági válság Magyarországra kiható következményei nagyon megnehezítették, szinte ellehetetlenítették. Az 1931. júliusi bankzárlat, a kötött devizagazdálkodás bevezetése után ugyanis decembertől megtiltották külföldieknek a devizában történő kifizetéseket, sőt tilos lett számukra nagyobb összegű pengő külföldre vitele is. A rendelkezéssel kapcsolatos hivatalos álláspontot a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 1932. március 9-i, a Budapesti Színigazgatók Szövetségének címzett levele tartalmazza:

„[...] egyes esetekben pedig nagyobb összegű pengő kivitelére vonatkozó kérelmekkel állottak elő olyan külföldi művészek, akik Magyarországon felléptek, vagy hangversenyeket adtak és fellépésükért kapott tiszteletdíjakat külföldi valutában vagy devizában esetleg pengőben kívánták kivinni. A devizaellátás terén mutatkozó nehézségek miatt ezeket a kérelmeket a Magyar Nemzeti Bank a legtöbb esetben nem tudta teljesíteni és sem valutát vagy devizát nem tudott rendelkezésre bocsátani, sem pedig a nagyobb összegű pengőkivitelt – valutavédelmi okokból – nem engedélyezhette, hanem csupán ahhoz járulhatott hozzá, hogy a tiszteletdíjak pengőben a jogosult művészek nevére nyitandó belföldi zárolt pengőszámlára befizettessenek."[29]

További vizsgálatokat igényel, hogy a Vígszínház miként oldotta meg a kiterjedt nemzetközi művészi, üzleti kapcsolatrendszerét bénító problémát. Felvetődik a kérdés, az a meglepő fordulat, hogy a rendkívül elfoglalt Roboz Imrét 1932-től fizetett darabügynökként alkalmazta a Paramount filmgyár, nem a Vígszínház külföldi kifizetéseinek lehetővé tételére szolgált-e. Fizetését ugyanis egy New York-ban vezetett számlára utalták, csak ún. készkiadásait térítették Budapesten. Miért volt meglepő Roboz megbízatása? Bármilyen jó üzletember volt is, logikátlannak tűnt őt pesti premierbeszámolók megírására felkérni, hiszen nem tudott jól angolul. A Vígszínház anyagában a neki írt angol nyelvű levelek magyar fordításai is megtalálhatók. Mint ahogy Roboz amerikai levelezőpartnereinek általában, majd darabügynökként Frank Farleynek, a Paramount párizsi irodája vezető munkatársának címzett levelei is

[28] Uo.
[29] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2288.

magyarul íródtak eredetileg. Roboz feladata az volt, hogy a pesti bemutatókról beszámoljon, és minden darabról, még a bukottakról is egy a Paramount filmgyári séma szerinti értékelést írjon és egy részletes szinopszist küldjön. E maximalista szüzsé-centrikusságból egyfelől az tűnik ki, hogy a hangosfilm térhódítása után immár a történetet, a storyt tekintették a mozgóképes alkotások legfontosabb elemének. Másfelől az is látszik, hogy a fantasztikus sebességgel növekvő amerikai filmipar témahiányban szenvedett. A Paramount feltehetőleg azért érdeklődött a pesti magánszínházak programja iránt, mert a produkciók döntő hányada ugyanazzal a szórakoztató termék-előállító ambícióval készült, melynek logikája szerint a filmgyárak is működtek. Ez az attitűd azonban – ahogy a Vígszínház darabhiánypótlási eljárásai esetében is láttuk – időnként nem zárta ki jelentős művészi érték létrejöttét.

A VÍGSZÍNHÁZ SZÍNÉSZNŐ-POLITIKÁJA AZ 1930-AS ÉVEKBEN

„A színész dolgozó munkás, vannak arisztokraták és van proletariátus. A nagy színész nem kerülhet abba a helyzetbe, hogy koplaljon, vagy rongyos ruhát zálogosítson el, legfeljebb, ha kicsit rosszabbul megy, leállítja az autóját. A kis színész élete pedig komoly küzdelem, mint ahogy komoly küzdelem a kishivatalnok élete is. De hol vannak a Mourget-szerű bohémek, hol vannak, akikről Heltai írt, egyáltalán, hol vannak ma már bohémek? Azt hiszem, a közönség körében sokkal több bohém ül, mint amennyi a színpadon szerepel."[1]

Írja a *Színházi Almanach* 1930-ban. A vizsgálatom központjában álló Vígszínházról a cikk megállapítja, hogy „nincsen meg a gázsiknak felfelé való kilengése, havi háromezer pengő volt a legnagyobb gázsi, igaz, hogy ebből végeredményben meg lehet élni."[2] A pesti színészek anyagi helyzete azért kerül reflektorfénybe, mert 1930-tól egyre erősebben érezhetők a gazdasági világválság negatív hatásai. Ezek módosítják a színészek és a színésznők szerződtetési feltételeit, kereseti viszonyait is. Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy 1938 őszéig, mikor Roboz Imrétől Harsányi Zsolt vette át a pénzügyi és adminisztratív szempontból legstabilabb működésű pesti magánszínház igazgatását, miként jelentkeztek e hatások a Vígszínház „színésznő-politikájában". Tehát, hogy a teátrum gazdasági és művészeti vezetői milyen stílusú és státusú színésznőket szerződtettek, őket miként díjazták, milyen beszédmódokat alkalmaztak a velük/róluk való kommunikációban.

A téma érintkezik a színésznői pálya társadalmi szegregációjának első világháború végét követő megszűnésével. A *Színházi Élet* az 1920-as évektől gyakran konstatálta a színésznői hivatás társadalmi bázisának szélesedését.[3] A *Vége a házmester-kisasszony legendának* című írás szerint a polgári családok nem féltették többé lányaikat a színiiskolától – „ha valamikor igaz volt, most már nem az, hogy az igazi, nagy primadonnák a házmesterlakásokból

[1] Ty.: Mit keresnek a starok?, in *Színházi Almanach. A Délibáb karácsonyi ajándéka*, Budapest, Tolnai nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat R. T., 1930, 80.

[2] Uo.

[3] Erről lásd: Heltai Gyöngyi: Bulvárszereposztás. Női szerep- és identitásmodellek a két világháború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920–1938, *SIC ITUR AD ASTRA*, 19. évfolyam, 2008/58., 233–269.

kerülnek ki."[4] Szász Zoltán 1926-ban azt írja, hogy „Ezredesek, miniszteri tanácsosok, tanfelügyelők, kormányfőtanácsosok leányai, okleveles tanárnők, iparművésznők, B-listás hivatalnoknők jelentkeztek kóristanőknek a Király Színház karfelvételi próbáján."[5] A kortársak e változást az első világháborús vereséget követő gazdasági, társadalmi krízissel magyarázták: „A nagy szociális összeomlás, mely a társadalmi épület magasabb emeleteit döntötte a porba, a középosztály törmelékeit vetette ide. Ez is olyan új színt adott a karfelvételi próbának, amellyel a régebbiek nem rendelkeztek."[6] Az 1930-as évek újabb gazdasági, pénzügyi krízisek sorát hozta.[7] Ezek hatásait a színésznői pályára a Vígszínháznak és kis részben a Nemzeti Színháznak az OSZK Szinháztörténeti Tárában található anyagai segítségével vizsgáltam.[8] A Vígszínház esetében a színésznők szerződéseit és a női tagokra vonatkozó levelezést tekintettem át.[9] Kiindulásként Lajta Andor évente kiadott *Filmművészeti évkönyv*ében megadott színházi társulati névsorok alapján összeállítottam egy táblázatot a Vígszínház 1930–1939 között szerződtetett színésznőiről.[10] (*Vö. Táblázat 13*) Ennek adatait törekedtem aztán értelmezni a szerződések és a levelezés segítségével. A vígszínházi „színésznő-politika" megértéséhez előbb azonban utalni kell e teátrum speciális pozíciójára a pesti magánszínházak között, illetve a színészek foglalkoztatásának korabeli formáira és szervezeteire.

A Vígszínháznak, a pesti magánszínházak közül egyedüliként 1920-tól külföldi tulajdonosa volt. Ben Blumenthal a színház megvásárlása idején a magyar származású Zukor Adolf Paramount filmvállalatának ügynökeként a filmvállalat közép- és kelet európai terjeszkedésében volt meghatározó figura.[11] A Vígszínház igazgatását az USA-ban élő Blumenthal a korábban a pesti filmiparban tevékenykedő Roboz Imrére bízta. Roboz a háború előtt a Projectograph filmvállalat tisztviselője, majd igazgatója volt. Ő szerezte meg vállalata részére a Nordisk Films Co. filmjeinek budapesti vezérképviseletét, kezdeményezésére alakult meg a Phőnix Filmgyár Rt., amely számos nagysikerű magyar némafilmet készített. 1915 decemberétől Roboz a Projectograph

4 Gerle: Vége a házmester-kisasszony legendának, *Színházi Élet*, 10. évfolyam, 11. szám, 1921. március 13. 19.

5 Szász Zoltán: Ezredesek, miniszteri tanácsosok, *Színházi Élet*, 16. évfolyam, 1926/29. 16.

6 Uo., 17.

7 A New York-i tőzsde összeomlása 1929 októberében, Magyarországon az 1931 júliusában, majd augusztusában bekövetkező bankzárlat, a kötött devizagazdálkodás bevezetése, a fizetések többszöri leszállítása az állami és magánszférában, 1931 decemberében pedig a külföldi kifizetések megtiltása.

8 OSZK SZT irattár, Vígszínház iratai, 374; Nemzeti Színház iratai, Gazdasági iratok 2. 1935/36 évad. 2. 1–50f. Fond 5/583.

9 Köszönöm Both Magdolnának, a Színháztörténeti Tár munkatársának a kutatásban nyújtott önzetlen segítségét.

10 Lajta Andor (szerk.): *Filmművészeti évkönyv*. Budapest, Szerző Kiadása (1929–1939).

11 Ben Blumenthal részt vett az 1921 áprilisában alakult European Film Alliance (EFA) létrehozásában, melyet Zukor cége (Famous Players Lasky) és az UFA volt munkatársai hoztak létre.

égisze alatt működő Apolló-Kabarét igazgatta. A színésznők kiválasztása és képzése, a játékstílus kialakítása terén Jób Dániel művészeti igazgató volt meghatározó. A Vígszínház állami támogatás nélkül működő magánszínház volt, mely profitorientált üzleti színházi filozófiát követett. Hatékonyan működő darabelőkészítő és személyzeti politikájának, amerikai tulajdonosa tőkeerejének, kiterjedt nemzetközi színházi és filmipari kapcsolatrendszerének köszönhetően a színház az 1930-as években azonos művészeti és adminisztratív irányítás alatt működött. Eközben más pesti magánszínházak időnként bezártak, mert bérlőik vagy tulajdonosaik fizetésképtelenné váltak. Ott a vezetőség gyakran évente változott.

1930–1938 között a vígszínházi színészszerződéseket is a Budapesti Színigazgatók Szövetsége blankettáján kötötték. A többoldalas, mindkét aláíró félre elvileg kötelező szabályozást a Budapesti Színészek Szövetsége vezetőségével folytatott évadvégi tárgyalásokon rögzítették. Volt azonban a szerződésnek néhány pontja, pl. a gázsi összege és néhány egyéb kikötés, ahol Roboz Imre, majd a Vígszínház Bérlő R. T. és az adott színésznő megállapodása volt irányadó. Ezekre érdemes figyelni. Ilyen például a szerződő felek egymás iránti bizalmatlanságát jelző kötbér összege, melynek nagysága a színésznő színház számára képviselt értékét jelezte. A kötbért szerződésszegés esetén kellett volna fizetni. A vígszínházi szerződésekbe kötelezően beiktatott opció a színháznak azt a jogát jelentette, amellyel az aktuális szerződés időtartamán túl is igényt tarthatott a színésznőre. Ez előnytelen volt a külföldi szereplésben, filmszerepben reménykedők számára. Ráadásul a színház jellemzően igen későn, az évad végén értesítette csak a tagot arról, hogy élni kíván-e a szerződtetési opcióval. Növelve a színésznők amúgy is nagy létbizonytalanságát és kiszolgáltatottságát.

A *Táblázat 10*-ből látható, hogy az 1930-as években sok színésznő játszott csupán egy – Bán Margit, Beleznay Margit, Berend Erzsébet, Dán Etelka, Gombaszögi Irén, Hámory Margit, Inkey Margit, Kormos Márta, Lázár Mária, Mezey Mária, Péczely Mária, Pillér Vera, Simon Gabriella, Vadas Erzsébet, Zombory Mercedes, Gombaszögi Ella, Bajor Gizi, Bársony Rózsi, Dayka Margit, Gaál Franciska – illetve két évadon – Eszterházy Ilona, Gazsi Mariska, Kende Paula, Komár Júlia, Kürthy Sári, Ölvedy Zsófi, Simon Gizi, Vargha Anna, Vágóné Margit, Váry Gyöngyi, Fedák Sári, Perczel Zita, Titkos Ilona – át a Vígszínházban. Ha a kevésbé, illetve a nagyon is jól ismert nevekből kirajzolódó két csoportot törekszem jellemezni, az alábbi okok valószínűsíthetők. Láthatólag sok, jellemzően fiatal kezdőt kipróbáltak alacsony díjazással, kis szerepekben, és ha nem váltak be, nem kaptak lehetőséget a következő évadra. A másik csoport, a befutott színésznőké, akiket egy-egy szerepre, fellépti díjasként szerződtettek. S ha nem illettek a Vígszínház stílusába vagy elmaradt a produkció sikere, a kapcsolat megszakadt.

Ha a Vígszínházban 1930–1939 között leghosszabb ideig szerződésben lévő tagok alábbi listáját nézzük, szintén eltérő okok magyarázhatják színésznő és színház egymáshoz való hűségét.

Táblázat 10
Vígszínházban 1930–1939 között szerződésben lévő színésznők

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Gombaszögi Frida	■	■	■	■	■					
Ladomerszky Margit	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Makay Margit	■	■	■			■	■	■		
Márkus Margit			■	■	■	■	■	■	■	■
Muráti Lili					■	■	■	■	■	■
Pártos Erzsi	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Szombathelyi Blanka					■	■	■	■	■	
Tolnay Klári						■	■	■	■	■

Voltak e csoportban olyan nagytehetségű művészek, ebben a vonatkozásban elsősorban Gombaszögi Fridára és Makay Margitra gondolok, akik férjeik – Miklós Andor, Az Est Lapok és az *Athenaeum* tulajdonosa, illetve Márton Miksa – révén ahhoz a fővárosi elit üzleti-értelmiségi körhöz tartoztak, melyhez maga Roboz is. A vígszínházi levelezésből különösen Gombaszögi és a korabeli tömegsajtóban lapjai révén meghatározó befolyással bíró férje iránti majdhogynem szervilis attitűd olvasható ki. A kiadótulajdonossal elolvastatták a feleségének szánt szerepet. Erről tanúskodik Jób Roboznak 1930. december 27-én írt levele Szomory *Szegedy Annie* című darabjával kapcsolatban: „Miklós Andort ma felhívtam, de még nem olvasta el az egészet, csak az I. felvonást."[12] Máskor, az egyébkor kérlelhetetlenül szigorú munkaadók Miklós nyaralási tervéhez igazították egy bemutatójuk időpontját. 1930. július 3-án Jób azt írja Roboznak: „A női főszerep ugyan Gombaszögié, de hát majd csak elintézzük valahogy, hogy ne utazzék szeptemberben szabadságra."[13]

[12] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[13] Uo.

A probléma abból eredt, hogy „beszéltem Miklóssal, aki szeptember elején akar elutazni és körülbelül 28. táján visszajönni. Ehhez ragaszkodik, ez már így van beosztva neki és arra kér, hogy úgy osszuk be a műsort, hogy ezt a tervét kiviselhesse."[14] Talán nem véletlen az sem, hogy sem Gombaszöginek, sem férje, Molnár Ferenc révén a korabeli pesti elitbe tartozó Darvas Lilinek nem maradt fenn szerződése, nem tudjuk mennyi volt a gázsijuk. Arra viszont utalnak dokumentumok, hogy e speciálisan kezelt színésznőknek gyakran kerestek darabot. 1930. augusztus 25-i levelében a Vígszínház párizsi ügynöke, Bányai Sándor ezzel ajánl egy darabot: „Még a múlt hét folyamán beküldtem címükre Stefan Zweig *24 Stunden aus den Leben einer Frau* című regényének színdarabra történt adaptálását. [...] a saison folyamán Párisban fog színre kerülni. Nagyszerű szerepet látok benne Gombaszögi aszszony részére."[15] Komor dramaturg válasza augusztus 27-én: „Nem hiszem, hogy Gombaszögi Frida örülne az öregecske szerepnek."[16]

A színházhoz való hosszú kötődés másik pólusán találjuk a koordinált együttes-játékban nélkülözhetetlen epizodistákat, a kisebb szerepekben is plasztikus alakítást létrehozni képes karakterszínésznőket. Az 1930-as években ilyen státust töltött be a végig szerződésben lévő Ladomerszky Margit. Az ő korábban 300 pengős havi fizetését a gazdasági válság hatására 272 pengőre csökkentették. Ezt a több társulati tagnál alkalmazott 10–15%-os csökkentést a színház kikényszerített beleegyezés formájában hajtotta végre. Erről tanúskodik Ladomerszky Margit Vígszínház Bérlő R. T.-nek címzett, 1931. október 22-i levele. Eszerint: „A mai napon megállapodtam Önökkel abban, hogy a közöttünk fennálló szerződéses megállapodást f. év. október hó 1.-től számított érvénnyel, a változott gazdasági viszonyokra tekintettel a következőképen módosítjuk: járandóságaimat 10 százalékkal csökkentjük."[17] A levél tulajdonképpen egy sokszorosított nyomtatvány volt, melyben csak a csökkentés mértéke volt szabadon hagyva. A gazdasági, majd pénzügyi válság hatására a fizetéscsökkentés az állami- és magánszférában egyaránt jellemző volt. S bár a Budapesti Színigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége között az utólagos gázsirevízió lehetőségéről nem született megegyezés, a Vígszínház azt – közös megegyezésnek álcázva – mégis végrehajtotta.

Másféle szerepkörben, de az 1930-as években végig jelenlévő karakterszínésznő volt a Vígszínházban Pártos Erzsi. *Köszönöm* című könyvéből kiderül, hogy a körúti polgárság színháza mennyire ragaszkodott az elegáns nőkép megjelenítéséhez. Pártosnak kezdetben azért is harcolnia kellett, hogy statisztaként megjelenhessen. Szenes Béla *Nem nősülök* című darabjának rendezőjéről írta:

[14] Uo.
[15] Uo.
[16] Uo.
[17] Uo.

> *„Góth nem bírta az apró nőket. Általában csak a sudár-magas némaszemélyzetet kedvelte. A statiszta kiválasztáson természetesen megjelentem én is. [...] A megfelelő szerencsés kiválasztottakat külön állította, s amikor így kevesebben lettünk, bennünket is észrevett, szegény picikéket, férfiakat és nőket. Végignézett rajtunk, száját félrehúzta és azt mondta, hogy: – Ezek az aprók menjenek ki, sajnos, nem tudom használni őket."*[18]

> *„Nálunk még parasztlányoknak, parasztmenyecskéknek is csak sudár-magas nőket választottak, holott azok köztudomás szerint is jobbára gömbölydedek."*[19]

S bár később Pártos sokszor bizonyította színészi képességeit, havi fizetése, ahogy az alábbi táblázatból is látható, alig emelkedett, mintegy szerepei méretéhez igazodott. Pártos elégedetlen volt színészi alkatából levezetett státusával, és Roboznak panaszolta is ezt 1937. március 31-i, szerződés-hosszabbítással kapcsolatos levelében:

> *„A legnagyobb örömmel állok b. rendelkezésükre, amennyiben Igazgató Úr lesz oly szíves, méltánylással és belátással fizetésemet egy rendes megélhetési alapra felemelni, valamint engem megfelelőbb és méltóbb munkákra való hozzájárulásról biztosítani. Így és ilyen szerepek mellett nem tudok dolgozni, csak elcsüggedni. Mert művészi ambícióim igazán nem eddig szólnak, s másod és mégis legelsősorban megélni nem tudok így, mert sajnos a komoly kereset lehetősége is csak a jobb szerepek eljátszásából adódik. Mert így – ilyen anyagi és munkakeretek közt – nem tudom és nem is akarom tovább csinálni az ügyeimet."*[20]

De nem szerződik el és havi fizetése továbbra is 350 pengő marad.

A foglalkoztatás formái

A Vígszínháztól évi 10, majd később 9 hónapon keresztül havi fizetést kapó – az alábbi táblázatban látható – csoportba a válság erősödésével egyre kevesebb színésznő tartozott. Roboz Ike Blumenthalnak[21] szóló 1932. április 22-i levelében jelezte is, hogy a továbbiakban törekszik a színészeket csak darabokra szerződtetni.[22]

[18] Pártos Erzsi: *Köszönöm!*. Budapest, Arany János Ny., 1941, 37.
[19] Uo., 41.
[20] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[21] Ben Blumenthal testvére.
[22] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

Táblázat 11
Évadszerződéssel rendelkező vígszínházi színésznők havi jövedelme a szerződés évében (pengőben)

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Ágai Irén				300	800					
Beleznay Margit										300
Bulla Elma										
Dayka Margit	600									
Gazsi Mariska	360									
Ladomerszky Margit	320	320		272		272	400	400	500	5000/év
Makay Margit						800				
Márkus Margit			80	168		180	200	260	260	2340/év
Pártos Erzsi		100	2185/év		236		300	350	350	350
Peéry Piri					250					
Perczel Zita							500	500		
Simon Gizi		400								
Sitkey Irén						170				
Sulyok Mária		420								
Szombathelyi Blanka					50	200	300			
Tolnay Klári						150	250	600	800–1000	
Tőkés Anna			24.000/év							
Váry Gyöngyi							60	100		
Végh Sári			300	300						

Tolnay Klári, a vígszínházi színésznő-politikának azt a vonását testesítette meg, hogy amennyiben a jó külsejű kezdő beválik, akkor a vezetőség a fizetésben is reagál. Az 1930-as években szerződtetettek közül, miként a fenti táblázatból látható, neki emelkedett leggyorsabban a fizetése. Tolnay stilá-

risan és külsőben, filmes sikerei és férje, Ráthonyi Ákos társadalmi státusa révén is megtestesítette a vígszínházi ideált. Ami legfontosabb, a közönség szemében is.

Ha arra vagyunk kíváncsiak, hogy miként aránylott egy korábbi korszakbeli vígszínházi sztárszínésznő éves jövedelme egy átlagos vígszínházi alkalmazottéhoz, azt jelzi a Varsányi Irénnek 1930. február 8-án címzett levél. Ebben adóügyi felhasználás céljából a színház igazolja, hogy 1929-ben neki fizetésként 23.100 pengőt folyósítottak.

> *„Ennek 50%-a, 11.500 P ruha, cipő, kalap és fehérnemű költségtérítéseképpen a 96453/VIII. Á. 1927. sz. pénzügyminiszteri rendelet értelmében adómentes. Adóköteles összjárandóság tehát 11.550 P. Fizetéséből levonásba hoztunk kereseti adó címen 459 pengőt, szerződési bélyeg-illeték fejében 115.50 pengőt."*[23]

Ugyanilyen igazolás szerint Szabó József, a Vígszínház fodrászmestere 1929-ben fizetés fejében összesen 2.880 pengőt kapott. E majdnem tízszeres különbség a színésznői táboron belül is jelen van az 1930-as években.

A napi fellépésre meghatározott és fizetett gázsi egyfelől a vendégszereplőkre volt jellemző, másfelől a színház által csak alkalmanként igénybe vett epizódszereplők alkalmazásának módja volt. A fellépti díjak szóródását az alábbi táblázat mutatja.

Táblázat 12

Fellépti díjas vígszínházi színésznők napi gázsija a szerződés évében (pengőben)

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Bulla Elma								200	100	
Eőry Erzsébet					20					
Gombaszögi Ella							25			
Góthné Kertész Ella	120					70				
Honthy Hanna		160–200								
Komár Júlia									35	35
Lázár Mária							100			

[23] Uo.

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
Makay Margit	100							100		
Mezey Mária										70
Muráti Lili						35	80–100			100
Sitkey Irén								10	10	
Sulyok Mária								20		
Szemlér Mária								8	8	
Tolnay Klári										70
Titkos Ilona	240									
Vágóné Margit							20			

A legalacsonyabb gázsi az általam vizsgált szerződések közül Szemlér Máriáé volt, fellépésenként 8 pengővel. Jellemzőbb azonban, hogy népszerű vendégművészek szerződtek fellépti díjasként egy-egy szerepre. Fellépti díjuk az 1930 előtt gyakori esti több száz pengő után 1931-től hivatalosan esti 160 pengő lehetett maximálisan. Ezt a redukciót a Budapesti Színigazgatók Szövetsége 1931. április 9-i értekezletén döntötték el. Roboz arra hivatkozva ajánlotta a megegyezést, hogy „a jövő szezon legalább 20 százalékkal roszszabb lesz."[24] A nyolc tagszínház által aláírt megállapodás szerint:

> *„Alulírottak vállalataik és saját maguk érdekében szükségesnek tartják bizonyos mértékig a saját actiószabadságnak korlátozását. 1931. szeptember 1-től kötelezik magukat, hogy nem kötnek szerződést, amely nagyobb díjazást biztosít, mint művésznőnek 160 pengőt, művésznek pedig 100 illetve 120 pengőt fellépésenként. Ezen díjazás is évadonként legfeljebb 200 fellépésre biztosítható."*[25]

Bár az 1930-as években a női egyenjogúság messze nem volt teljes, de azt senki nem kérdőjelezte meg, hogy a színésznők gázsimaximuma a pesti magánszínházi szektorban magasabb volt a férfiszínészekénél. A kereskedelmi színházi logika szerint a nézővonzó potenciál fordítódott le összegekre. Honthy Hanna 1931. május 3-i szerződése arra példa, hogy a színház trükközött a gázsimaximummal. Honthyval kötöttek egy hivatalos szerződést a Budapesti

24 OSZK SZT BSZSZ iratai 215/2178.

25 Uo.

Színigazgatók Szövetsége nyomtatványán, előadásonként 160 pengős fellépti díjjal. De ugyanaznapi dátummal megőrződött Honthy színháznak címzett levele is, mely szerint: „A mai napon megállapodtam Önökkel abban, hogy eljátszom a Vígszínházban színre kerülő *Ékszerrablás a Váci uccában* című darabban az Önök által reám osztott szerepet. […] Fellépti díj fejében Önök nekem előadásonként kettőszáz pengőt folyósítanak."[26] E szerződés azonban augusztus 26-án „közös megállapodás folytán" felbomlott.

Ha volt specialitása a Vígszínház színésznő-politikájának az 1930-as években, az éppen az a törekvés volt, hogy minél több sztár ambíciójú és tehetségű színésznőt a színházhoz kössenek. A sokat emlegetett vígszínházi stílus 1930-as évekbeli jellegzetességeit nincs módunkban akár futólag is jellemezni. A korabeli források azonban arra utalnak, hogy az együttesre épülő előadásformát ekkortájt kezdte Pesten is felváltani a New York-i és a párizsi színházakra már régóta jellemző, sztárra és hosszú előadásszériára épített előadásmodell. 1930-ban sok cikk épp e váltásban látja a színházi válság gyökerét. Azt jól figyelte meg visszaemlékezésében Perczel Zita, hogy míg a Nemzetiben a férfi színészek Bajor Gizi csillaga körül keringtek, addig „a Vígszínházban valóságos női csillaghullás volt a színpadon."[27] A sok sztárképességű színésznő szerepeivel való elégedetlensége, valamint a gazdasági, pénzügyi válság kezdetétől folyamatos gázsi- és évadhossz-csökkentési kísérletek okozhatták, hogy mikor 1935 júniusában Németh Antal új igazgatóként teljes felhatalmazást nyert az állami támogatással működő Nemzeti társulatának átszervezésére, a magánszínházak legjobbjai örömmel fogadták szerződtetési ajánlatát. A Vígszínházból rendes tagnak Tőkés Anna szerződött el. Fizetése a Nemzetiben havi 14.000 pengő lett. (Bajor Gizié havi 38.362 pengő volt.) Makay Margit és Titkos Ilona pedig fellépti díjas vendégtag lett a Nemzetiben.[28] Makay Margitnak 1936. március 27-én kötött vígszínházi szerződésében lehetővé tették, hogy a Nemzetiben is rendszeresen felléphessen.

> *„Az igazgatóság tudomásul veszi, hogy az általa garantált 140 fellépésen kívül szerződött tag a Nemzeti Színházban két szerepre, 30 estére kötelezettséget vállal és kiengedi a Művésznőt a Nemzeti Színháznak is megfelelő napokon a szerepek eljátszására. Más színpadon való fellépése azonban csakis az igazgatóság külön engedélyével történhetik."*[29]

(Roboz és Makay kapcsolata olyannyira baráti volt, hogy Roboz lánya, Zsuzsi szerint az igazgató a német megszállás idején egy ideig Makay Margit

[26] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[27] Perczel Zita: *A Meseautó magányos utasa.* Budapest, Áron Kiadó, 2000, 49.

[28] OSZK SZT Fond 5/583.

[29] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

szekrényében rejtőzött.[30]) Németh Antal – a pesti magánszínházi szférát és a Budapesti Színigazgatók Szövetsége addigi diktáló pozícióját megrengető – gesztusának egyik hatása az lett Schöpflin Aladár szerint, hogy „a magánszínházak ráeszméltek, hogy a színész mégiscsak fontos a színházban."[31] A kereskedelmi színházakra jellemző rugalmas alkalmazkodást mutatja, hogy a Vígszínház az 1935-ös átszerződési hullám után azonnal megemeli Ladomerszky Margit addigi havi 272 pengős fizetését havi 400 pengőre. A Nemzeti Színházi sokkhatása volt az is, hogy ezt követően minden színésznőt jó előre, még az évad vége előtt írásban értesítettek arról, hogy: „van szerencsénk [...] az opciót ezennel gyakorolni és szerződésünket meghosszabbítottnak kijelenteni."[32] A Nemzeti magánszínházi művészekkel való felfrissítése tehát áttételesen és némileg növelte a magánszínházi színészek és színésznők létbiztonságát.

A színésznők igényei, feltételei

Egyes színésznők azonban nem hatódtak meg attól, hogy kiszolgáltatottságuk valamelyest csökkent. Bulla Elma, egykori Reinhardt-színésznő elvi okokból tiltakozott a színház opciós joga ellen, makacsul és eredményesen. A vígszínházi színésznői hierarchiában elfoglalt helyét mutatja, hogy vele a vezérigazgató levelez, igen tiszteletteljes hangon. Bulla előadásonkénti 200 pengős, igen magas fellépti díjas szerződését, amit 1936. március 1-én kötött, az alábbi pontra hivatkozva kívánta felmondani: „Az igazgatóságnak joga van ezt a szerződést az új évad kezdete előtt, legkésőbb 1938. április 1-ig egy további évadra meghosszabbítottnak kijelenteni. Az így meghosszabbított szerződés joghatályát szerződött tag már most kifejezetten elismeri."[33] Roboz levelében így érvel: „Ami viszont a 21/b. pontra /opció/ vonatkozó megjegyzését illeti, nagyon kérem, hogy annak hatálytalanítására irányuló kérését ejtse el. Ez nálunk elvi kérdés volt eddig és éppen a harmonikus együttműködés és barátság érdekében szeretném, ha nem kívánna ezen változtatni."[34] A Vígszínház nem akar több olyan meglepetést, mint az 1935-ös átszerződési hullám. Bulla azonban válaszában leszögezi: „Nem áll módomban a kért opciót megadni. [...] Ez azonban nem jelenti azt, amennyiben az 1937–1938 évadban az általam remélt közös megelégedéssel tudunk együtt dolgozni,

[30] Taylor, John Russel: *Roboz: a Painter's Paradox*. Lords Wood, David Messum Fine Art, 2005, 15.

[31] Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940, 504.

[32] Uo.

[33] OSZK SZT Vígszínház iratai Irattár 374.

[34] Uo.

úgy az elkövetkezendő évben is ne működhessünk együtt."[35] A jelentős színésznők Vígszínházban található nagy csoportjának tagjai, ha nem is olyan vehemenciával, mint az operettprimadonnák, igyekeztek szimbolikus pozíciójukat anyagilag is érvényesíteni. Bulla 1938. augusztus 24-i, a Vígszínház Bérlő R. T.-nek címzett levelében kiköti:

> *„én az Önök színházaihoz a jelenleg maximált »stargage«-ért /egyszáz pengő/ szerződtem. Amennyiben azonban az Önök színházainál bármely színésznőnek /Bajor, Darvas, vagy más külföldről szerződtetett vendégművész kivételével/ magasabb fellépti díja lenne, úgy az én fellépti díjam is ennek megfelelően emelkedik."*[36]

Ágai Irén esete azt jelzi, hogy az 1933 után beinduló magyar hangosfilmgyártás mekkora vonzerőt jelentett a színésznők számára. Ágaival 1935. június 12-én kötött szerződést a színház, de Székely István filmrendező felesége már augusztus 21-i levelében módosítást kér: „én szeptember havában külföldi filmezést vállalok, de kötelezem magam legkésőbb f. é. október 10-én Budapesten lenni és Önöknek szerződésem értelmében rendelkezésükre állani."[37] Muráti Lili 35 pengős fellépti díjának gyors emelkedése Tolnay Klári pályaívét ígéri. 1936 szeptemberétől 1939. júniusig, három évadra kötnek vele szerződést fellépésenként 81, a harmadik évadtól 100 pengőt garantálva. De sikere hatására ő is a kozmopolita centrumokba vágyik. 1936. október 9-i levelében a színház elismeri: „amennyiben Önt Angliára vagy Amerikára szóló állandó szerződés, és pedig akár film, akár színpadi szerződés elszólítaná, úgy ez esetben szerződésünknek a harmadik évadra vonatkozó kötelező erejéről hajlandók vagyunk lemondani és azt felbontani."[38] Muráti pályája – más okok miatt – 1945 után tényleg külföldön folytatódott.

Perczel Zita visszaemlékezésében plasztikusan írja le az 1930-as évek vígszínházi színésznői világát, melyben tehetség és elit társadalmi pozíció gyakran ötvöződött:

> *„A színésznők legtöbbje a legutolsó divat szerint öltözött, parfümösen, modern frizurákkal próbálták a szerepeiket. Többeknek autója is volt, ami a harmincas évek közepén nagyon nagy dolog volt. Az olyan igazán nagy sztároknak, mint Gombaszögi Frida vagy Darvas Lili, mindenük volt. Felékszerezve, bundákban télen, francia selyemben nyáron, Pesten ismeretlen*

35 Uo.
36 Uo.
37 Uo.
38 Uo.

> *és nem kapható francia parfümmel illatosítva jelentek meg a próbákon, sokszor, mint királynők, kísérettel, azaz sofőr vezette autó hozta őket."*[39]

Megkockáztathatjuk azt a feltételezést, hogy a kortárs nyugati repertoár átvételének gyakorlata, a vígszínházi szerzők darabjainak polgári jellege mellett talán épp a színésznő-politikában is tetten érhető gazdasági és társadalmi elit-barát attitűd volt az oka, hogy a színházak államosítása után a Vígszínházat a pártállami kulturális politika megszüntette. A pesti színházak profilírozása során úgy vélték kívánatosnak, hogy e teátrum szelleme (kínálata és közönsége) ne létezzen tovább. A háborús károk után újjáépülő épületben 1951-ben megnyíló Magyar Néphadsereg Színháza neve és funkciója is e szimbolikus szakítás szándékát kommunikálta. Mint ahogy annak kudarcát üzeni majd két bombasiker: a vígszínházi szellemet képviselő Heltai Jenő *A néma leventéjé*nek 1955. szeptemberi, majd Molnár Ferenc *A hattyú*jának 1957. márciusi bemutatója. (E darabok a diktatúra időleges gyengülésének időszakaiban, mondhatni taktikai okokból kerülhettek színre.) A főszerepekben Ruttkai Éva vette át a vígszínházi sztárszínésznők stafétabotját. S bár Magyar Bálint, a színház 1955–1958 közötti igazgatója, *A hattyú* bemutatójakor a Magyar Néphadsereg Színházában már megünnepeltette a Vígszínház hatvan éves jubileumát, az egykor legjelentősebb pesti magánszínház csak 1960-ban vehette fel újra a Vígszínház nevet.

[39] Perczel, 2000, 50.

Táblázat 13

A Vígszínház szerződtetett művésznői 1930–1939 között

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	
Ágai Irén				■	■	■	■				4/10
Bajor Gizi								■			1/10
Bán Margit				■							1/10
Bársony Rózsi								■			1/10
Beleznay Margit										■	1/10
Berend Erzsébet					■						1/10
Bulla Elma								■	■	■	3/10
Darvas Lili							■	■	■		3/10
Dayka Margit	■										1/10
Dán Etelka									■		1/10
Eszterházy Ilona	■	■									2/10
Eőry Erzsébet		■	■		■	■					4/10
Fedák Sári								■	■		2/10
Fóthy Erzsébet	■	■	■								3/10
Gaál Franciska		■									1/10
Gazsi Mariska	■	■									2/10
Gombaszögi Ella							■				1/10
Gombaszögi Frida	■	■	■	■	■						5/10
Gombaszögi Irén							■				1/10

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	
Góthné Kertész Ella	■	■				■	■				4/10
Hámory Margit				■							1/10
Honthy Hanna		■						■	■	■	4/10
Inkey Margit	■										1/10
Kende Paula	■	■									2/10
Komár Júlia									■	■	2/10
Kormos Márta										■	1/10
Kürthy Sári	■	■									2/10
Ladomérszky Margit	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	10/10
Lázár Mária							■				1/10
Makay Margit	■	■	■			■	■	■			6/10
Márkus Margit			■	■	■	■	■	■	■	■	8/10
Mezey Mária										■	1/10
Muráti Lili					■	■	■	■	■	■	6/10
Ölvedy Zsófi								■	■		2/10
Pártos Erzsi	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	10/10
Péczely Mária						■					1/10
Peéry Piri					■	■		■			3/10
Perczel Zita							■	■			2/10
Pillér Vera						■					1/10
Simon Gabriella		■									1/10

Név	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	
Simon Gizi	■	■									2/10
Sitkey Irén						■		■	■	■	4/10
Sulyok Mária		■	■					■	■		4/10
Szemlér Mária								■	■	■	3/10
Szombathelyi Blanka					■	■	■	■	■		5/10
Tolnay Klári						■	■	■	■	■	5/10
Tőkés Anna			■	■	■	■					4/10
Titkos Ilona	■	■									2/10
Vadas Erzsébet										■	1/10
Vargha Anna	■	■									2/10
Varsányi Irén	■	■	■								3/10
Vágóné Margit							■	■			2/10
Váry Gyöngyi							■	■			2/10
Végh Sári			■	■	■	■					4/10
Zombory Mercedes	■										1/10

Forrás: Lajta Andor (szerk.) *Filmművészeti évkönyv*, A szerző kiadása (1930–1939)

ROBOZ IMRE ÉS A VÍGSZÍNHÁZ NEMZETKÖZI KAPCSOLATRENDSZERE AZ 1930-AS ÉVEKBEN – BUDAPEST–NEW YORK–PÁRIZS–BERLIN

Az alábbi magánüzenetek a Vígszínház iratanyagában találhatók. A tanulmány célja a levelekben szereplő, a kozmopolita színházi és filmipar különböző szintjein jelentős pozíciókat betöltő személyeket összekötő szakmai és informális háló felvázolása.

„Kedves Sándor!
Nagyon köszönöm leveledet. Időközben jött már távirati hír arról, hogy milyen szép sikere volt az Egy, kettő, háromnak és az Ibolyának[1] *New Yorkban. Remélem és kívánom, hogy a közlések megfeleljenek a valóságnak. Mi is nagyban készülünk a Jó tündérre,*[2] *amelynek 11-én, szombaton lesz a premierje. Kérlek, add át üdvözletemet Zukoréknak, Millernek,*[3] *Bennek*[4] *és más közös barátainknak. Remélem, jól dolgozol és rövidesen, talán még mielőtt a levelem kiér, hírt hallok Tőled."*[5]

„Kedves Imrém,
Zukor bácsi a lehető legtermészetesebbnek találta, hogy a feleségeddel együtt gyere ki. Viszont a Zukorné anyja haldoklik, Al[6] *itt van már egy hete Hollywoodból, úgy, hogy most nem volt alkalmas az idő a kiutazás részleteiről beszélni. Írd meg Imrém, hogy mikor volna Neked a legalkalmasabb. Feltétlenül ki kell jönnöd még ebben az évben. Darab még nincs semmi."*[7]

A levelek írói és szereplői egy nemzetközi színdarab- és filmtéma export-import hálózat részei voltak. Az eltérő léptékeket képviselő üzleti partnerek kapcsolatformáinak elemzésekor izgalmas kérdés a vizsgálatom középpontjában álló budapesti Vígszínház (periféria) pozíciója a centrum (New York, Párizs, Berlin) által meghatározott kozmopolita színházi hierarchiában. Másfelől témaként felmerül a Vígszínház – jórészt éppen nemzetközi kapcsolatháló-

1 Molnár Ferenc darabjait – *The Violet* és *One, Two, Three* címmel – 1930. szeptember 29-én mutatta be a Henry Miller's Theatre-ben Gilbert Miller.
2 Molnár Ferenc darabja – bemutatta 1930. október 11-én a Vígszínház.
3 Gilbert Miller (1884–1969) színházi producer.
4 Ben Blumenthal 1920-tól a Vígszínház tulajdonosa.
5 Roboz Imre levele Incze Sándornak, 1930. október 1., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
6 Albert Kaufman: Zukor Adolf sógora.
7 Incze Sándor levele Roboz Imrének, 1930. október 4., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

ja révén megalapozódott – vezető helye a pesti magánszínházi szektorban. Vizsgálandó az is, hogy miként módosították a nemzetközi színház- és filmipar kapcsolatformáit az 1930–1940-es évek egyre kevésbé szabadverseny-barát bel- és külpolitikai fejleményei. Forrásom a Vígszínháznak az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára irattárában található, csak kronologikusan rendezett anyagából Roboz Imre vezérigazgató külföldön működő üzleti partnereivel folytatott levelezése.[8] Roboz, aki pályáját a Projectograph Rt. filmkölcsönző és -gyártó vállalatnál kezdte, 1920-tól volt a legtekintélyesebb fővárosi magánszínház, a Vígszínház vezérigazgatója. Pozíciója mai szóval menedzser-igazgatóként írható le. 1931-től 1940 szeptemberéig a pesti magánszínházak érdekvédelmi- és lobbiszervezetének, a Budapesti Színigazgatók Szövetségének elnökeként is igen aktívan tevékenykedett.

Ez nem csak szimbolikus funkció volt. A szövetség iratanyaga arról tanúskodik, hogy a színigazgatók – a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériummal, a Belügyminisztériummal, vagy a főváros vezetőivel folytatott – tárgyalásain általában a Roboz által, de mindig konszenzussal kialakított álláspont érvényesült. Azonban nem csak a hazai multipozicionális elit tagja és a színházi ipar egyik legtekintélyesebb figurája volt. Meghatározó volt szerepe a Pest–New York–Berlin–Párizs közt bonyolódó színházi és filmipari kulturális transzferek koordinálásában is.[9] Gyakran általa jutottak magyar színpadi szerzők amerikai filmipari megbízásokhoz. Több évtizedes tevékenysége nemcsak a cél (elsősorban az USA), hanem a forrás (magyar) kultúrára is hatott, hiszen a filmvilág elitjétől hozzá eljutó bennfentes információk a Vígszínház repertoárpolitikáját is befolyásolták. Üzleti levelezése rávilágíthat arra is, mely személyiségjegyei tették Robozt egyaránt elfogadottá külföldi üzleti és hazai szakmai partnerei, illetve a magyar hivatalosságok (minisztériumok, főváros vezetése) számára.

Roboz és a Berlinben, Párizsban, végül Londonban működő Somló József, illetve Roboz és a Párizsban, majd Londonban tevékenykedő amerikai Frank Farley közti levelezésre koncentrálok. Azt is vizsgálom, miként módosította a nemzetközi színházi- és filmes kereskedelem gyakorlatformáit a Magyarországon erőteljesebben 1931 nyarától érzékelhető gazdasági válság, illetve milyen akadályokat jelentettek 1933 után a berlini, párizsi, végül a New York-i partnerek pozícióit is befolyásoló politikai hatások. E téma a Víg-

[8] Mivel Roboz Imre nem igazán tudott angolul, a levelek a Vígszínház anyagában gyakran két nyelven maradtak fenn. Amennyiben csak az angol verzió állt rendelkezésemre, azt saját fordításban idézem.

[9] „A kulturális transzfer kifejezés több különböző nemzeti tér, illetve közös összetevőik egyszerre történő elemzésének szándékát jelöli. [...] A kulturális transzfer ellentétes a homogén formák feltárásának szentelt, egységekre összpontosító társadalomtudományokkal." – Espagne, Michel: A francia–német kulturális transzferek. *Aetas*, 19. évfolyam, 2004/3–4. 254.

színház esetében azért is releváns, mert a pesti magánszínházak közül csak ennek volt külföldi tulajdonosa. Ben Blumenthal (1883–1967) 1920-ban a színházépületet, majd az üzemeltetés jogát is megvásárolta. Blumenthal több európai színház tulajdonosa, a New York-i székhelyű United Play Corporation tröszt elnöke volt. Mint erről meglehetős önbizalommal nyilatkozott is, egyike volt azon keveseknek, akik a Nagy Háború után fantáziát láttak a központi hatalmak „szellemi értékeivel" való kereskedelemben.[10] Blumenthal részt vett az 1921 áprilisában megalakult *European Film Alliance* (EFA) létrehozásában. Ezt a Zukor Adolf vezette *Famous Players Lasky* és az UFA volt munkatársai alapították.[11] A Vígszínház irányításába szintén belefolyó testvére, Ike Blumenthal pedig 1925-től képviselte a Paramountot a Parufamet német–amerikai filmterjesztési vállalat igazgatótanácsában.[12] Bár a Vígszínház megvásárlásának indítékai máig többféle magyarázattal bírnak, a színház mérete, reprezentatív jellege, valamint „háziszerzőinek" nemzetközi piacképessége bizonyára az okok között volt. Blumenthal a kereskedelmi színházi világelitbe emelést ígérte: „Anyagi lehetőségeinknek nincsen szigorú korlátja, egy magyar darabot úgy tudunk elindítani a világ színpadai számára a Vígszínházból, hogy a magyar színműírás egy erős lökéssel juthat még magasabbra."[13]

Az őt külföldiként és zsidóként érő folyamatos politikai és sajtótámadások[14] következtében azonban Blumenthal lemondott az amerikai mintájú, a Vígszínházra alapozott színház-mozi hálózat, egy magyarországi „Blumenthal-konszern" létrehozásáról. 1926-ban a Vígszínház bérleti jogát is átadta Roboz Imrének. De továbbra is az épület tulajdonosa maradt, és a

10 „Én, az előrelátó, gondos kereskedő törekvésével a központi hatalmak szellemi értékeit akartam Amerikában gyümölcsöztetni, úgy, hogy mindkét fél egyformán jól járjon. Hittem ennek a kultúrának a mélységében és értékében, és hogy hitem mennyire jogos és mennyire alapos volt, talán ebben a pillanatban nem kell egyébre rámutatnom, hogy az amerikai színigazgatók legnagyobb reménysége ma a magyar irodalmi termés. A fegyverszünet után azonnal átjöttem Európába, ahol a központi hatalmak kitűnő íróinak és zeneszerzőinek mintegy hetven százalékával kötöttem olyan szerződéseket, amelyek rendelkezési jogot biztosítnak számomra műveiknek Amerikában való értékesítésére, és amely szerződések legnagyobb mértékben biztosítják megbízóim érdekeit is." F. I.: Vallomások. Ben Blumenthal, *Magyarország*, XXXI. évfolyam, 46. szám, 1924. február 24. vasárnap. 6.

11 Horak, Jan-Christopher: Rin-Tin-Tin in Berlin or American Cinema in Weimar, *Film History*, Volume 5, 1993/1., 53.

12 Uo., 58.

13 N. N.: Blumenthal. in Incze Sándor (szerk.) *A Színházi Élet évkönyve. Művészeti Almanach*. Budapest, Barta L. Ny., 1922. 146.

14 „Még egy mondata fogott meg csupán a nagy Bennek és ez a következő: a lelkek pacifizmusára van szükség. E mondás sem eredeti, hiszen Klein Ármintól kezdve egészen Purjesz Lajosig ugyanezt mondotta és vallotta az egész szíriai front anno 1918. A lelkek pacifizmusának nevében és jegyében züllesztették odáig Magyarországot, hogy a galíciai amerikánus birtokba tudta venni a dollár nagy vásárló erején keresztül a magyar főváros két színházát, ezzel színházi kultúránk irányítását." N. N.: Pesti jogrend, *Szózat*, VI. évfolyam, 46. szám, 1924. február 24. vasárnap. 10.

válságok idején biztosított dollárkölcsöneivel a Vígszínháznak a pesti magánszínházak közül kitűnő folyamatos üzletmenetet biztosított. Robozzal állandó levél- és táviratkapcsolatot tartott, New York-i, londoni, berlini üzleti érdekeltségei közt utazgatva várta a Vígszínházból érkező beszámolókat és csekkeket. Az is egyfajta kereskedelmi színházműködtetési *know-how* transzfer volt, ahogy Robozt angol és német nyelvű levelekben instruálták Ben testvérei, Ike és Dick (Richard). Előbbi a Paramount közép-európai vezérigazgatója volt, utóbbi a Paramount 1930-ban induló, Roboz által koordinált magyar nyelvű hangosfilmgyártásával kapcsolatban küldte utasításait. E családi üzleti modell jellemző volt a korabeli pesti szórakoztatóiparra is. Roboz Imre nagybátyja, Ungerleider Mór alapította 1898-ban a Projectograph Rt. filmkölcsönző és -gyártó vállalatot. Roboz vígszínházi megbízatása előtt annak lett tisztviselője, majd igazgatója. E családi kapcsolatnak és üzleti tehetségének köszönhetően Roboz tagja volt az 1917-ben félmillió koronás alaptőkével alapított Phönix Filmgyár Részvénytársaság igazgatóságának, majd megalakíthatta és vezethette az Apolló Kabarét. Öccse, Aladár amellett, hogy igazgatta a Terézkörúti Színpadot, 1930-ban a bécsi Sacha Filmgyárat is képviselte Pesten.

Roboznak a kor egyik legnagyobb filmvállalata, a Paramount magyar származású elnökével, Zukor Adolffal (1873–1976) való ismeretsége nem jelentett rendszeres személyes kapcsolattartást. Nem tudni mióta és milyen kondíciókkal Roboz Zukor nem hivatalos pesti megbízottjaként is működött. Zukor kiterjedt magyarországi jótékonysági ügyeit Weiszburg Béla ügyvéd, a Paramount Filmforgalmi Rt. egyik igazgatósági tagja bonyolította, de egyes esetekben a kérelmezők Robozhoz is fordultak. Például Hammermann Honor, aki 1930. május 6-i levelében foglaltak alapján az egyike lehetett azoknak a Zukor Adolf szülőhelyéről (Ricse), illetve annak környékéről származó lányoknak, akiknek Zukor – jótékonysági akciói keretében – 300 dollár hozományt biztosított. Nem tudjuk Honor miképpen került Antwerpenbe, mindenesetre onnan küldte levelét, és azt szerette volna elérni a Zukorral, illetve Robozzal való találkozás révén, hogy a kelengyére már megkapott 200 dollár mellett, beteg húga szanatóriumi kezelésére további pénzeket kapjon. Roboz azonban azt írta május 14-i válaszában, hogy: „a segélyezések ügye lényegesen rosszabbodott, Zukor úr a minimumra restringálta azt, amit adott, illetve csak a régi ígéreteinek és adományainak effektuálását szavazta meg."[15]

Roboz – Zukor megbízásából – kényes, személyes lobbiügyek intézésébe is bekapcsolódott. Erről tanúskodnak 1930. január 2-i és 7-i levelei Resofszky Mórnak, a Szerencsi Takarékpénztár R. T. vezetőjének. Tőle azt kérte,

[15] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

lépjen fel Lázár Miklósnak,[16] *A Reggel* főszerkesztő-tulajdonosának a tokaji kerületben való ellenzéki képviselővé választása érdekében: „Az eddigi információk szerint még nincs hivatalos kormánypárti jelölt és reméljük, hogy nem is lesz. Ez esetben Lázár megválasztását mindenképen biztosra vesszük. Nagyon kérem, legyen szíves ismeretségi és baráti körében az Ön szokott és ismert ügybuzgalmával Lázár támogatói közé állni."[17] Az, hogy Roboz Zukor Adolf megbízásából kampányolt Lázár Mikós mellett, Resofszky Mór január 8-i válaszleveléből válik világossá. Ebben felkéri Robozt, hogy a biztos siker érdekében telefonon, vagy levélben bírja rá a befolyásos helyi lakost, Stark Dezsőt, Lázár támogatására. Stark Zukornak való lekötelezettségét Resofszky az alábbiakkal indokolja:

> *„Stark Dezső Úr neje, unokahúga Mtr. [sic!] Albert Kaufmannak,[18] kinek a révén Stark két fia kb. egy éve a párisi Paramount színháznál kaptak alkalmazást és ottan is vannak. Megjegyezvén, hogy e két fia Starknak első feleségétől származik, aki nem állott a Kaufman családdal rokonságban – tehát annál inkább kell, hogy dolgozzon Lázár Úr érdekében."*[19]

Zukor tehát Roboz közvetítésével a magyarországi belpolitikában is érvényesíteni kívánta preferenciáit. Szakmai együttműködésük Zukor 1930-as budapesti látogatása után erősödött fel. Ekkor bízták meg Robozt a Paramount magyar nyelvű filmgyártásának megindításával. 1932-től pedig a pesti premierekről írt beszámolókat és készíttetett szinopszisokat a filmvállalat részére. Zukorral annak 1937-es pesti látogatásakor is találkozott, többek közt a Vígszínházban, ahol az amerikai filmmágnás megnézte Molnár Ferenc *Delilá*jának premierjét.[20]

A következőkben a nemzetközi ügyek bonyolításával foglalkozó vígszínházi hálózat szintjeit vázolom.

[16] Lázár Mikós (1887–1968) újságíró. 1925-ben a demokratikus blokk listáján választották meg Budapest törvényhatósági bizottsági tagjának a XI. választókerületben. 1930-ban időközi választáson, pártonkívüli ellenzéki programmal választották országgyűlési képviselővé a tokaji kerületben. Lázár Fenyő Miksával, a GyOSz igazgatójával szemben indult, Lázár 4181, Fenyő 3156 szavazatot kapott. Lázár 1931–1935 között ugyanebben a kerületben volt országgyűlési képviselő.

[17] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[18] Zukor Adolf sógora.

[19] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[20] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1937. október 4., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

Roboz Imre kapcsolatrendszere

Feljebbvalói: Ben Blumenthal épülettulajdonos, fivérei, Ike és Dick, valamint a Bent Pesten képviselő ügyvéd, dr. Rendes Ervin (Magyar Vígszínház Rt.), akihez a színházat érintő pénzügyi döntésekben jóváhagyásért kellett fordulnia. Főnöke még Frank Farley (a Paramount párizsi irodájának munkatársa, akinek beosztása: *chief literary material scout for the Production Department on the Continent of Paramount Pictures*). Roboz neki küldi a pesti premierekről szóló beszámolóit és a darabok szinopszisait. Egyenrangú partnerei közül a levelezésben legaktívabb Incze Sándor, a kor népszerű színházi hetilapjának, a *Színházi Élet*nek a főszerkesztője. Neki Gilbert Miller amerikai producerrel közös színházi ügynöksége is volt (*Inczeplays*). Incze egyszerre volt Roboz szövetségese a pesti színházi ipar kozmopolita jellegének erősítésében, de konkurense is, egyes darabok megszerzésében vagy külföldre való eladásában. Ugyanez igaz Marton Sándor kiadótulajdonosra, aki szerzői jogértékesítő központja révén rendszeresen közvetített darabokat a Vígszínháznak. Informális Roboz kapcsolata Marton fiával, a Bécsben, majd Párizsban működő Györggyel is.

Egyenrangúként ír Janovics Jenő kolozsvári színigazgatónak. Némafilmipari tevékenysége időszakából is maradtak barátai, például a Berlinben, Párizsban, végül Londonban működő Somló József producer. Családi szálak is fűzik Földes Lajoshoz, a Paramount Filmforgalmi Rt. ügyvezető igazgatójához, aki Roboz lánytestvérének férje. Baráti hangnemben levelez az USA-ban és Londonban dolgozó, a filmrendezés mellett szerzői jogokkal is üzletelő Korda Sándorral, aki Roboz meggyilkolása után lánya, Roboz Zsuzsi londoni tanulmányait finanszírozza majd a háború után.

Alárendeltjei, akik a külföldi darabok kiválasztásában is segítik: a majdnem barát művészeti igazgató, Jób Dániel, aki a Vígszínházat működtető Színházüzem Részvénytársaság felügyelőbizottságának tagja. A dramaturg, gyermekdarab-szerző dr. Komor Gyula, aki a Budapesti Színigazgatók Szövetségének ügyvezető igazgatója is, amellett, hogy a Magyar Vígszínház Rt. és a Színházüzem Részvénytársaság felügyelőbizottságának tagja. Roboz nemzetközi ügyekkel foglalkozó további alárendeltjei: Bányai Sándor párizsi darabügynök és Hegedűs Tibor rendező. Távolságtartó udvariassággal kezeli a nem a színház belső köreibe tartozó darabügynököket, Balla Ignácot Milánóban, Winkler Pált Párizsban.

A Vígszínház nemzetközi kapcsolatrendszere

Az intézményi levelezést tekintve, a Vígszínházzal nemzetközi ügyekben kapcsolatban álló magyar és külföldi partnereket informálisakra és üzletiekre lehet osztani. (Bár a kereskedelmi színház szférájában az informális kapcsolat is rendre üzleti vonatkozásokat rejt.) Hivatalos udvariassággal kezelte a Vígszínház vezetősége a hazai színpadi kiadókat (Bárd Ferenc és fia, Révész Ferenc). A külföldi magyar kapcsolatok esetében gyakran többféle hangnem keveredik. Marton György bécsi kiadótulajdonosnak Roboz és Jób baráti hangnemben ír, de a színház és a kiadó között hivatalos hangú német nyelvű üzleti levelezés folyik. Ugyanez a kettősség figyelhető meg Bányai Sándor párizsi darabügynök esetében. Ő a vele „egyenrangú" Komor Gyula dramaturggal baráti nyíltsággal, míg a színház vezetőivel formális udvariassággal kommunikál. A külföldön élő magyar színpadi szerzőkkel (Herczeg Géza, Fodor László) és a kezdetben Kolozsváron működő Hunyadi Sándorral való levelezésre is az informális hangnem jellemző. A külföldi kiadók (Verlag Max Pfeffer, Fischerverlag, Gustav Kiepenheuer Verlag) Vígszínházzal folytatott tetemes mennyiségű levelezése jellemzően rövid ajánlatokból és mellékelt darabszövegekből áll. A válaszok pedig tőmondatokban indokolt elfogadások vagy elutasítások. A vendégjátékokat szervező külföldi ügynökökkel (Robert Blum, J. Borkon, dr. Adalbert Patek, Norbert Salter, Paul Winkler, Oskar Forray, dr. Artur Hohenberg) folytatott levelezés hangneme ugyancsak célratörően személytelen.

E nemzetközi kapcsolatháló működését az 1931. július–augusztusban elrendelt bankzárlat – a külföldi kifizetések 1931. decemberi megtiltása – nehezítette leginkább. Ez mind a külföldi vendégjátékok fogadását, mind az importdarabok előadási jogának külföldi kiadóktól való megvásárlását, mind az előadások után járó tantiemek kifizetését gátolta. Egy külföldi darab lekötéséről hamar kellett dönteni. Ha az ügynökség által ajánlatként elküldött, vagy a színház által kért mű nem tűnt megfelelőnek, akkor a szövegkönyvet illett gyorsan visszaküldeni. Szorító volt a konkurencia is, hiszen, ha a sikert ígérő külföldi darabot másik pesti színház kötötte le, az közönséget vonhatott el a Vígtől. A belső és külső dramaturgok véleménye után gyakran megvárták a külföldi premiert, és csak annak kritikái után döntöttek a pesti bemutatásról. Elsősorban párizsi, berlini és bécsi premierekkel foglalkoztak, London és New York bemutatói ritkán kerültek szóba. Varsó, Moszkva, a közép- vagy kelet-európai régió színházi sikerei soha.

A kiépült kapcsolatháló ellenére a vígszínházi „háziszerzők" darabjainak exportja az 1930-as években elmaradt az első világháború előtti időszakétól. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy Roboz Imre miként reagált a külföldi színházak részéről tapasztalható, a gazdasági válság hatásának is betudható

csökkenő érdeklődésre. Üzleti érdeke is cselekvésre sarkallta, hiszen a Blumenthal-korszakban magyar darabot általában csak akkor vittek színre, ha a szerző hajlandó volt az angolszász színházi- és filmes jogokat eladni a Vígszínháznak. Azonban az, hogy Robozban a pesti újdonságok külföldi filmiparban való elhelyezésének ötlete felvetődött, minden bizonnyal összefüggésben volt a Paramounttól 1930-ban elnyert megbízatásával. Ez annak ellenére pozitívan hatott a Vígszínház nemzetközi kapcsolataira, hogy (Bajor Gizit kivéve) a döntően vígszínházi erőkkel készült magyar nyelvű, Paramount által gyártott hangosfilmek nem bizonyultak sem pénzügyileg, sem művészileg sikeresnek.[21] Roboz ugyanakkor a Párizs melletti Joinville stúdióban belelátott az új technika munkafolyamataiba, megismerkedhetett a filmvállalat európai döntéshozóival. Levelezéséből kitűnik, hogy 1931 után egyre céltudatosabban törekedett arra, hogy új magyar darabokat filmsztoriként értékesítsen a külföldi hangosfilmiparban.

Roboz–Somló-levelezés

A darabokkal való kereskedést Roboz barátjával, az 1933-ig a virágzó berlini filmiparban producerként tevékenykedő Somló Józseffel (1884–1973) próbálta ki. Barátságuk feltehetőleg abból az időszakból eredt, amikor Somló Berlinben a Nordisk Pilma Co. közép-európai vezérigazgatója volt, miközben Roboz a Nordisk-filmek magyarországi kölcsönzésével foglalkozott. 1922 és 1932 között azonban Somló Berlinben már saját vállalkozása, a Felsom Film egyik alapító producereként működött Hermann Fellnerrel. Roboz Somlót színházi háttérinformációkkal látta el, hírt adott a piacképes pesti sikerekről. 1930. március 10-i levelében például Ábrahám Pál *Victoria* című operettjét ajánlotta, és Somló érdeklődést is mutatott a szövegkönyv és a hanganyag iránt. (Ábrahám azután pont Berlinben futott be villámkarriert.) Roboz filmtémaajánlatai 1931 nyarától sokasodtak, többször felhívta a figyelmet a *Bakaruhában* című Hunyadi Sándor-egyfelvonásosra. „Az az érzésem, hogy egy kis kibővítéssel, néhány zeneszámmal, vurstlival, kaszárnya-jelenettel megtoldva, igen aranyos és amellett hatásos filmet lehetne belőle csinálni."[22] Somló nem lelkesedett a katona-témáért, Roboz azonban nem tágított: „Távol áll tőlem a szándék, hogy a dologra rábeszéljelek, csak meg kívánom említeni, hogy a film sujetjének ez csupán a kerete, illetve a magva lenne, ami hallatlanul mulatságos és érdekes részletekkel bővíthető ki."[23] Mivel a javasolt nyersanyagból

[21] *Az orvos titka* és *A kacagó asszony* című film magyar változatát Hegedűs Tibor rendezte.

[22] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1932. január 13., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[23] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1932. március 31., Uo.

Katherina die Letzte címmel 1936-ban film készült Ausztriában,[24] *The Girl Downstairs* címmel 1938-ban az USA-ban,[25] illetve 1957-ben Magyarországon *Bakaruhában*[26] címmel – igazolhatónak tűnik Roboz makacssága. 1933-ban Somló megvette Bús-Fekete Lászlótól a *Pénz nem minden* című darabjának filmjogát, majd pénzügyi vitába keveredett a Vígszínház háziszerzőjével.[27] Roboz, aki mindkét fél barátja volt, de egyébként is mindig tárgyalásra, kompromisszumokra törekedett, közvetített.

Somló üzleti pozíciója Hitler hatalomra jutásakor megingott, rövidesen sok pesti színházi és filmes szakemberhez hasonlóan elhagyni kényszerült Berlint. Párizsban a Gaumont British Pictures és a Ginsborough Pictures számára dolgozott, de francia darabok előadási jogának értékesítésével is foglalkozni kezdett. Nemcsak vásárlóként, eladóként is szakembere volt a színházi termékek kereskedelmének. Robozzal való együttműködésükben megváltozott a kulturális transzfer iránya. Nem a pesti perifériáról irányult a berlini központba, hanem a párizsi központból a Vígszínházba. A divatos francia szerző, Henri Bernstein *Reménység* című darabja részben Somló közvetítésével került színre 1935. március 9-én. „Marton György azt mondja, hogy 50 százalékig társult Veled a Bernstein darabhoz. Megfelel ez a valóságnak? És van ennek kapcsán valami instrukciód vagy óhajod?"[28] A Vígszínház ekkoriban épp jól ment, Roboz segíteni akart barátjának, de üzleti együttműködésre is törekedett: „Hogy alakulnak a színdarabügynökségre vonatkozó elgondolásaid? Vettetek még darabokat? Magyar darabok külföldi elhelyezésével nem akarsz törődni?"[29] Roboz kérdéseiből világos, ezek a tevékenységek őt is foglalkoztatták. Mikor Somló újra filmproducer lett, Roboz rögtön ajánlott számára egy darabot.

> *„Megkaptam leveledet és meglepetéssel értesültem belőle a Londonba való átköltözésetekről. Szívből örülök, hogy minden jól sikerült és hogy új hazádban – immáron az ötödikben – jól érzed Magad. […] Egy vígjáték számára kérsz valamilyen témát. Felhívom e célból figyelmedet Lakatos László új darabjára, melynek címe a Királyné, és mely a Vígszínház karácsonyi újdonsága lesz. Mellékelek belőle egy angol synopsist, ez utóbbit teljesen bizalmas használatra."*[30]

24 Gyártó: Universal Pictures, rendező: Hermann Kosterlitz.

25 Gyártó: Metro-Goldwyn-Mayer, rendező: Norman Taurog. A német és amerikai verzió női főszerepét egyaránt az egykori vígszínházi színésznő, Gaál Franciska játszotta.

26 Rendező: Fehér Imre.

27 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1933. március 13., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

28 Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1935. március 2., Uo.

29 Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1935. május 21., Uo.

30 Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1935. december 6., Uo.

Somló 1937-ben a Victor Saville Productions Limited, London Film Studios Denham levélpapírján írt Roboznak, immár igazgatóként. Talán erre reagálva Roboz kapcsolt rá a darabközvetítésre: „Nem tudom, milyen mértékben dolgozol most, van-e gyártási programod és ennek folytán van-e szükséged esetleg valamilyen jó sujet-re. Van a kezemben egy darab-téma, helyesebben film téma, egyik legkiválóbb magyar színpadi írónktól, akinek úgy színpadon, mint filmen már számos világsikere volt."[31] A háború közeledtével a magyar darabok iránti lelkesedés az angolszász országokban csökkent, de a politikát mindig távolról figyelő Roboz mégis angliai üzleti terveket szövögetett. Megírta Somlónak, hogy Pesten találkozott az angol alsóház egyik, a magyar színházi és filmviszonyok iránt érdeklődő képviselőjével, Henry Adam Procterral, aki Somlót is bevonná alakuló együttműködésükbe. „[A] Veled, illetve vállalatoddal fennálló kapcsolatából kifolyólag rendkívül érdekelték őt sikeresebb magyar színdarabok. Én át is adtam neki három olyan magyar darab synopsisát, amiről azt mondta, témája után ítélve, hogy angol nyelvterületen van nézete szerint possibilitása."[32]

Roboz a szenvedélyes odaadással végzett színigazgatás mellett egyre inkább ambicionálta a darabközvetítést is, megérezve talán valamit a színházvezetői pozícióját a politika felől fenyegető veszélyekből. Hiszen az 1938. évi XV. törvénycikket, közismert nevén az első zsidótörvényt május 29-én kihirdették, és a színházi terület igazgatását gyökeresen átalakító Színművészeti és Filmművészeti Kamara létrehozása is folyamatban volt. Ugyanakkor Roboz e baljós fejleményekről nem írt, leveleiből a „*the show must go on*"-szemlélet sugárzott. 1938. május 27-én ajánlotta Somlónak Fodor László *Találtam egy lányt* című filmnovelláját: „Természetesen, ha bármiféle változtatni való volna rajta, akár lényeges átdolgozás is, Fodor szívesen vállalná."[33] Somló jól megírtnak, de régimódinak találta a történetet, és válaszában feltehetőleg utalt arra is, hogy az adott politikai konstellációban kevés az esély a film megvalósítására. Roboz szükségesnek érezte, hogy reflektáljon túlzott ügybuzgalmára: „Teljesen tisztában vagyok az ottani nehéz értékesítési viszonyokkal és természetes, hogy megfelelő óvatossággal járok el a sujet-ek és synopsisok elkészítése és megrendelése dolgában."[34]

A két üzletember közti erőpozíció sokadszor módosult, mikor az angliai emigráns az Anschlusst követően kétségbeesett levelet írt Magyarországon még befolyásos barátjának.

[31] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1937. április 19., Uo.

[32] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. április 2., Uo.

[33] Roboz Imre levele Somló Józsefnek. 1938. május 27., Uo.

[34] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. szeptember 5., Uo.

„Sietek válaszolni K. leveledre, mert nem tudom, hogy egy pár nap múlva egyáltalán lehet e még leveleket küldeni. Tudsz nekem segíteni, hogy a magyar passzusomat visszakapjam? Én tudod, a communista regime alatt osztrák passzust szereztem, és minthogy nem szeretnék német állampolgár lenni, a magyar állampolgárságomat szeretném visszakapni. – Mit tudsz a dologban csinálni? A papírjaim rendben vannak. Párizs nálam nagyon bizonytalan érthető okoknál fogva. Írjál azonnal! Sujeket és synopsisokat semmi esetre ne küldjél, mert egyáltalán nincs filmélet. A Stúdiók üresek és senki nem vesz mostanában. Szeretettel ölel Jóska"[35]

Az örök optimista Roboz megnyugtató válaszlevelet küldött, ami arra utalt, hogy Pesten a háborútól való félelem még kevésbé volt érzékelhető:

„Remélem időközben a hangulat feszültsége engedett és a háborús pszichózis Londonban is alábbszállt. Természetesen a dolgok mai állása mellett senki nem tud biztosat, még a legbeavatottabb politikus sem, így csak érzésre lehet hivatkozni, hogy az embernek egyénileg mi a véleménye a dolgok alakulásáról. Mégis annyit konstatálhatunk, hogy az egész európai sajtóban egy kis remény ütötte fel a fejét arra nézve, hogy a dolgok, legalábbis átmenetileg, békésen rendeződni fognak, vagy ezt a rendezést a tárgyalások folytatásával mindenesetre megkísérlik. Ami a leveledben foglalt útlevél-kérdést illeti, készséggel állok e tekintetben rendelkezésedre."[36]

Roboz ekkor még lehetségesnek tartotta, hogy továbbműködtesse nemzetközi üzleti kapcsolatrendszerét. Utazott, tárgyalt: „Én a jövő hét második felében Párizsba szándékozom menni és valószínű, hogy egy-két napra átutazom Londonba is, Ben most Londonban van, a Savoyban lakik, vele is érintkezésben vagyok és vagy Párisban, vagy Londonban találkozom vele."[37] Hinni akart abban, hogy az árukontextusban, a nemzetközi kereskedelmi színházi közegben a dolgok az eddigi üzleti logika szerint bonyolódhatnak, hiszen a színházak és a mozik működtek, volt kereslet. Pár hónap múlva azonban a külföldi előadások személyes tesztelésének lehetősége megszűnt Roboz számára is.

„Én csütörtöktől szombatig voltam Párizsban, de a bizonytalan nemzetközi helyzetre való tekintettel, miután a repülőközlekedést is beszüntették, és az Orient Expressre is csak az utasok saját felelősségére adtak ki jegyet, he-

[35] Somló József levele Roboz Imrének, 1938. szeptember 10., Uo.
[36] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. szeptember 13., Uo.
[37] Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. szeptember 13., Uo.

lyesebbnek véltem az első vonattal hazautazni. Ezért módfelett sajnálom, hogy nem mehettem át Londonba és ez alkalommal nem találkozhattunk. A nemzetközi helyzet ma rendkívül kuszált és igazán hajszálon lóg minden. Én nem adtam fel a reményt, hogy a józan ész fog győzni és az összes problémákat millió emberélet feláldozása nélkül, békés úton fogják elrendezni. A hangulat, amit Párizsban láttam, ezt mutatta."[38]

Roboz azért ragaszkodott annyira a befolyásos felek tárgyalásának és kompromisszumának ideájához, mert karrierjét nagyban köszönhette érdekegyeztetési képességének. Még 1939 márciusában is próbálkozott Zilahy Lajos *Leona* című darabjának angliai promotálásával, bár levelében az alábbi rezignált sorok is olvashatók: „Lekötelezn él, ha szíves volnál a legutóbb Londonban Nálad hagyott storykat, miután azok közlésed szerint nem érdekelnek, visszaküldeni."[39]

A világháború kitörése után, feltehetőleg cenzurális okból, angolul leveleztek. Kapcsolatuknak ekkor privát vonatkozásai erősödtek fel. Roboz értesítette Somlót Pesten élő apja balesetéről. Somló nem akart vagy nem tudott a magyar fővárosba utazni, így Roboztól kért segítséget.[40] Roboz ezután rendszeresen beszámolt a beteg állapotáról, és arról, hogy Somló apját mennyire meghatotta régen külföldön élő fia érdeklődése. 1939. október 28-án mindazonáltal Roboznak közölnie kellett Somlóval apja halálhírét. Arról is írt, hogy a temetéssel kapcsolatban mindent elrendezett. E személyes baráti szolgálattal párhuzamosan futott egy kellemetlen üzleti ügyük is, mely az angol-magyar színházi termék export-import ellehetetlenülését jelezte. Roboz a Somló Films Ltd. angol elnökének 1939. szeptember 29-én írt levele szerint pénzügyi okokból szüneteltetni kívánta a Modern Play Productions Ltd.-t: „én voltam, aki meggyőztem, hogy hozza létre ezt a társaságot, azt javaslom, hogy függesszük fel a tevékenységet, amíg néhány színpadi produkció létrehozása lehetségessé nem válik".[41] Roboz és Somló levelezése, legalábbis a Vígszínház anyagában, itt megszakadt. Somló a háború után a brit filmipar megbecsült producere lett. Nem tudni, hogy a közreműködésével készült filmeknek (*The Man Who Loved Redheads* /1955/, *Behind the Mask* /1958/) lettek volna magyar vonatkozásai.

38 Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. szeptember 26., Uo.

39 Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1939. március 1., Uo.

40 Somló József levele Roboz Imrének, 1939. szeptember 15., Uo.

41 Roboz Imre levele a Somló Films Ltd.-nek 1939. szeptember 29. Uo. (A Somló Films Limited vezetői: Henry Adam Procter, George William Rickards, Josef Somlo.)

A Roboz–Farley-levelezés

Az 1932-ben jelentős pénzügyi veszteséget elszenvedő Paramount arra törekedett, hogy minden filmtémaként szóba jöhető külföldi színpadi újdonságról vagy potenciális filmsztárjelöltről gyors és részletes információt kapjon. Roboz Imre 1932-től vett részt e nemzetközi projektben. A German Paramountot irányító Ike Blumenthal hozta össze Frank Farleyvel (1890?–1951), aki 1929-től vezette a filmkonszern párizsi irodáját, mint *chief literary material scout for the Production Department on the Continent of Paramount Pictures.* Beosztásából következően más európai nagyvárosokban működő, a helyi kereskedelmi színházban befolyásos közvetítőkkel való kapcsolattartás is feladatai közé tartozott. Robozzal folytatott terjedelmes levelezésükből sem világos azonban, mi volt a Paramount célja a begyűjtött tömérdek információval. Hiszen, a konkurens amerikai filmvállalatokhoz képest, legalábbis a Robozzal való együttműködés révén, kevés darab filmjogát kötötték le. Pedig Roboznak minden pesti premierről be kellett számolnia, lehetőleg minél több bizalmas információt megosztva, és a stúdió által kidolgozott minta szerinti szinopszist is küldenie kellett Párizsba. Fizetését az amerikai filmstúdió egy New York-i számlára dollárban utalta.

Ez az 1940-ig nyomon követhető levelezés, melyből mind a kereskedelmi színházi központokban, mind a közép-kelet-európai periférián működő partner reakciói kiolvashatók, kiváló forrás a Paramountban és a Vígszínházban honos darab-, illetve sztorikereskedelmi módszerek összevetésére. A kulturális transzferek működéséről szóló tudásunk annak révén is bővül, hogy a levelezés hangneme többször is változik. Az információk eltérő értelmezésének egyik oka, hogy míg Roboz a pesti színházi világ minden szegmensét gyakorlati tapasztalatok alapján, bennfentes döntéshozóként ismeri, addig a Párizsban, majd Londonban élő Farley inkább csak továbbítja a Paramount New York-i és hollywoodi irodáinak – számára sem mindig világos – kívánságait. Annak is tanúi leszünk, hogy egy színházi termék, amint eltérő kulturális kontextusba kerül a célkultúrában, esetünkben az amerikai hangosfilmgyártásban, mennyire más értelmezést és értékelést kaphat, mint a forráskultúrában.

A Farleynek küldött szinopszisok első oldala tartalmazta az előadás adatait és Roboz sommás véleményét. De ezen szerepelt a műfaj, a tervezett bemutató helye, ideje is. A Vígszínház vezérigazgatója általában itt jelezte a darab hangosfilmre adaptálhatóságnak esélyét *(picture value),* és itt jellemezte a szerző, illetve a szóban forgó színház aktuális bérlőjének jelenlegi pesti pozícióját, de utalt arra is, ha a darab kifejezetten egy színésznő vagy színész számára készült *(vehicle).* A kommentár a helyszínek és a szereplők számának megadásával zárult. Ezután következett egy hét–tíz oldalas rész-

letes cselekményismertetés, melyet feltehetőleg a színház dramaturgja írt, és egy angol anyanyelvű, Pesten élő újságíró fordított.

A Paramount igényeinek kielégítése nem volt könnyű. Farley kezdetben a szinopszisok angoljával volt elégedetlen. Voltak aztán olyan, a színházi termékek kezelésére vonatkozó amerikai gyakorlatformák, melyeket a pesti, személyes kapcsolatokon nyugvó kisipar szemszögéből Roboz értelmetlennek talált. Megkérdezte például, „amennyiben egy darab, amely színre kerül, megbukik és abszolút jelentéktelen dolognak bizonyul, vajjon kell-e arról is synopsist készíttetnem."[42] Az aktuális budapesti kontextust feltárva el is magyarázta, miért tartja feleslegesnek a sok esetben bugyuta cselekmény ismertetését:

> *„Ugyanis nálunk most olyan a helyzet, hogy a színházi szezon igen nagy erővel startol az összes színházi helyiségekben, tehát azokban is, ahol a tavalyi rezsim megbukott, új vezetőség kezdi el működését. Igen sok ezek közül azonban a siker és eredmény minden kilátása nélkül. Színre fognak kerülni ezekben olyan darabok, amelyeket a jobb színházak már évek óta refusáltak és amelyek hosszú idő óta fekszenek a különböző ügynökségeknél."*[43]

Hiába Roboz szakszerű magyarázata, Farley válaszából kiderül, hogy a Paramountnál a hangosfilmgyártás révén felértékelődő sztorikat árucikként kezelték. És mivel nem léteztek esztétikai vagy egyéb kritériumok arra nézne, hogy a színpadi szerzők által konstruált izgalmas vagy megható történetek közül melyeket érdemes nyilvántartani, minden potenciális filmtémát kartotékoltak. „Ha nem védjük magunkat azzal, hogy a New York-i irodának mindenről beszámolót küldünk, valaki értesíti a New York-i irodát arról, hogy ez és ez a darab jó film story."[44] A Paramountban a filmgyártást tehát nem elsősorban művészi szempontok (rendezői önkifejezés, filmnyelvi kísérlet), hanem új témaötletek birtoklása felől kívánták szervezni. Állandó információéhségük indokaként felvetődik a sztori konkurencia előli megszerzésének szándéka is.

A „nyersanyaghoz" való viszonyt illetően egyetértés volt Roboz és Farley között. Aszerint minősítették a sztorikat, hogy „színpadi értékük" *(stage value)* mellett rendelkeztek-e „filmes értékkel" *(picture value)* is. Ennek körülírására a nyelvi- és fogalomkészletet a levelezés folyamán alakították. Szórakoztatóiparban jártás üzletemberként igyekeztek kikalkulálni a színdarab szinopszisa (tehát a puszta cselekmény) alapján egy hangosfilmadaptáció si-

42 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. szeptember 3., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

43 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. szeptember 3., Uo.

44 Frank Farley levele Roboz Imrének, 1932. szeptember 9., Uo.

kerének esélyeit. Mindezt akkor, mikor a kép és a szöveg összefüggésének és arányainak alakulását illetően a hangosfilm még kísérleti stádiumban volt. Mindketten úgy vélték, hogy a sztori, illetve az azt összefoglaló szinopszis képvisel értéket. A feldolgozás művészi nyelvének problémájával ritkán foglalkoztak leveleikben. Az árukontextusban, amelyben mindketten működtek, a siker üzleti sikert jelentett, melynek csak esélyeit lehet jelezni. Ennek felmérésére tartotta alkalmasnak a Paramount Robozt.

Mit mondanak értékelései az 1930-as évek pesti színházi kínálatáról, és miként reprezentálják a kereskedelmi színházi olvasatot? Mivel minden új magyar premierről írnia kellett, maga a témaválasztás nem orientál. A Paramount Roboz tevékenysége révén tehát napi szinten tájékozott volt az állami támogatásból működő Nemzeti Színház, a bukások sorát produkáló Bethlen-téri Színpad, és a revüket bemutató Royal Orfeum programját illetően is. Roboz leveleiből, a gyakran a színházak által fizetett reklámízű kommünikéket közlő színházi lapokétól eltérő, kereskedelmi színházi szempontú alternatív színháztörténet rajzolódik ki. Izgalmas téma lehetne a darabokat, előadásokat értékelő jelzők vizsgálata vagy a filmes esélyeket mutató szerzők listája – ehhez azonban az összes szinopszisra kiterjedő felmérésre lenne szükség. Most csak néhány tendencia jelzésére vállalkozhatok. Roboz a formai újításokat, a színházi nyelvi kísérleteket ingerülten utasította el. Kóbor Tamás *Hat hónap*ját „valószínűtlennek", „túlbeszéltnek" és „porosnak" nevezte. A népi írók darabjaihoz, például Kodolányi *Földindulás*ához való viszonya távolságtartó volt. Elismerte, hogy erős dráma, jó színpadi hatásokkal, de témája miatt Magyarországon kívül szerinte nem tarthat számot érdeklődésre. Lakatos László *Édes Anna*-adaptációját, melyet a jeles színpadi szerző Kosztolányi Dezső regényéből készített, ugyanakkor javasolta külföldi színpadra. Filmre azért nem, mert helyszínváltozásokra a színpadi változat alig ad lehetőséget.

A levelezés során Roboz és Farley, tehát a forrás- és célkultúra értékrendszere közeledett. Roboz kezdte amerikai filmes szemmel nézni a pesti darabokat. László Aladár *A csodagyermek* című, feltehetőleg nem az örökkévalóságnak szánt termékének lekötését például azért ajánlotta, mert a belőle készített film lehetőséget adna egy Menuhinhoz hasonló ifjú hegedűvirtuóz szerepeltetésére. A Vígszínház háziszerzőinek, például Lengyel Menyhértnek a darabjait általában kicsit túldicsérte, annak ellenére, hogy az 1910-es években világszerte játszott író ekkor már nem volt annyira népszerű. Ugyanez a helyzet Molnár Ferenccel, akinek *Harmónia* című művéről elismerően írt, bár megjegyezte, hogy a filmverzió csak egy szűkebb értelmiségi közönség előtt számíthatna sikerre. További hátrány szerinte, hogy a főszereplők középkorúak (a film nem adna tehát lehetőséget az aktuális ifjú filmsztárok sze-

repeltetésére). Móricz darabjairól, adaptációiról, például a *Rokonok*ról igen rossz volt a véleménye.

Németh László *VII. Gergely*éről azt írta, irodalmi értéke van ugyan, de filmes szempontból esélytelen. Nyírő Józsefet, a *Jézusfaragó ember* szerzőjét kivételes költői tehetségnek tartotta, de a darab szereplőit, témáját teljesen nemzetinek. Így a magyarországi esetleges *stage value* nem párosulhat nemzetközi sikerrel kecsegtető *picture value*-val. Szemben például a *3:1 a szerelem javára* című Ábrahám-operettel, amely, ha találnak olyan főszereplőpárost, mint Pesten Bársony Rózsi és Dénes Oszkár, külföldön is nagy siker lehetne. A *picture value* szempontjából tehát az irodalmi vagy művészi érték messze nem volt meghatározó. A Paramount e kimerítő tájékoztatás ellenére nemigen kötötte le a magyar újdonságok filmjogait. Úgy tűnik, inkább az angol nyelvű szinopszisokból kiollózható témaötletekre voltak kíváncsiak a New York-i és hollywoodi iroda munkatársai. Hiszen a gyorsan növekvő hangosfilmgyártás sztori-étvágya kimeríthetetlen volt. A szinopszisok révén az amerikai filmvállalatok látókörébe kerülő pesti színpadi szerzők azonban profitáltak Roboz megbízatásából, ha – mint látni fogjuk – nem is feltétlenül a Paramounttól kapták a meghívót Hollywoodba.

Amint Farley számára egyre nyilvánvalóbb lett Roboz hozzáértése, színházszeretete és páratlan budapesti kapcsolati tőkéje, kezdetben főnök–beosztott stílusú levelezésük egyenrangúbbá, személyesebbé vált, és a fizetett tevékenység mellett a színházi termék egyéb aspektusait érintő, alább bemutatandó területekre is kiterjedt.

Színésznő-export

Roboz a transzatlanti színésznő-közvetítésbe is bekapcsolódott. Először a külföldi revütáncos sikerei után Pesten szubrett-primadonnaként viharos sikert arató Rökk Marika szerződtetését ajánlja.[45] Benne minden egyezni látszik az amerikai igényekkel: „Elég fiatal, húszéves, nagyon csinos, kiválóan táncol, elég jó hangja is van, amelyet fejleszteni lehet. Amennyire tudom, a lány évekig élt New Yorkban, kiválóan beszél angolul."[46] Farley fényképet kér, és hat hónapra heti 100 dolláros, a következő hat hónapra pedig 200 dolláros fizetést ígér. Egyben felkéri Robozt, hogy az „új filmegyéniségek Hollywood számára" program keretében koordinálja a Paramount számára Pesten készülő próbafelvételeket. A projekt irányelvei a női test értékkel ren-

45 Rökk Marika (1913–2004) táncosnő, szubrett, primadonna, 1933-tól német színpadokon és filmekben szerepelt.

46 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. november 3., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

delkező árucikként való felfogását tükrözik: „A női szexepil-típust jobban keresik, mint a Janet Gaydor-típust. A próbára kerülő művész persze legyen fiatal, szemrevaló, kipróbált ügyességű, és mindenekfelett egyéniség. Az ön legjobb belátása (ítélete) szerint legyen határozottan hollywoodi kaliberű nő."[47] A sztárkeresés célja, akárcsak a potenciális filmsztorik esetében: a konkurencia legyőzése. A „Paramount legyen az első lehetőség az olyan új és értékes filmegyéniségek szerződtetésére, akik az ön területén feltűnnek."[48] Roboz jelzi Farleynek, valószínűtlen, hogy a korábban párizsi és New York-i revükben már szereplő Rökk Marika az ígért fizetésért Hollywoodba menjen. Rökk később német nyelvterületen futott be karriert a filmiparban. A vígszínházi színésznők közül Gaál Franciska sem tudott megegyezni a Paramounttal. Ő a magyar származású Joe Pasternak vezetése alatt működő Deutsche Universal-Film AG-hoz szerződött 1932-ben. Roboz azonban továbbra is kereste Pesten a potenciális filmsztárokat. 1937-ben Szörényi Évában, a Nemzeti fiatal és tehetséges tagjában vélte fellelni a hollywoodi kalibert.

> *„A fent említett színésznő 19 éves, három éve van szerződése a Nemzeti Színházzal. Eddig három filmben játszott főszerepet. Az utolsó, a Mária nővér itt nagy siker volt, ebből van egy példány New Yorkban, tehát a New York-i iroda levetíttetheti. Szörényi kisasszony súlya 53 kiló, magassága 164 centiméter. Magyarul és németül beszél, és több mint egy éve angolul tanul."*[49]

Pár hónappal későbbi leveléből azonban kiderül, megint egy másik filmgyár volt csak hajlandó pénzt is áldozni a Szörényivel való kísérletezésre.

> *„Miközben távol voltam, olvastam a pesti lapokban, hogy Mr. Bloom (Fox) Budapesten volt, és opciós szerződést kötött három fiatal színésznővel, köztük – ahogy feltételeztem – Szörényi Évával is. Karlsbadból kapcsolatba léptem Palugyai úrral, aki értesített, hogy a New York-i iroda már nem érdeklődik Szörényi iránt. Csak megemlítem az esetet."*[50]

(Szörényi 1957-ben emigrált az USA-ba, de ott nem filmszínésznőként tevékenykedett, bár 1957–1970 között szerepet kapott két filmben és néhány televíziósorozatban.) Robozt filmszakmai szempontok vezetik, nem javasol automatikusan minden pesti színésznőt. Amikor Farley 1938 novemberében egy címlapfotó alapján érdeklődni kezd Mezei Mária iránt, Roboz a filmgyár igényei szempontjából fogalmazott véleményt közöl: „Nagyon tehetséges

[47] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1932. november 18., Uo.
[48] Uo.
[49] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1937. április 15., Uo.
[50] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1937. július 7., Uo.

művész, nagyon jó színpadi komédiákban, de nem hinném, hogy bármilyen esélye lenne a filmvásznon. Eltekintve attól, hogy nem beszél idegen nyelveket, nem is látszik túl fiatalnak, valójában nem több 26–27 évesnél, de jóval többnek látszik 30-nál."[51] Kezdő színésznők vagy fiatal operaénekesek nevei ezután is felbukkantak a levelezésben, de a Roboz–Farley-munkakapcsolat révén egyikük sem kapott szerződést a Paramountnál.

Darabközvetítés: konfliktusok, ellentmondások

Roboz – kiváló kapcsolatai, határtalan munkabírása és megegyezésre törekvő, óvatosan rámenős tárgyalási stílusa ellenére – darabügynökként korántsem volt olyan sikeres, mint színigazgatóként. Pedig üzletileg érdekelt volt, hiszen 1926 után a Vígszínház bérlőjeként gyakran maga rendelkezett a náluk bemutatott magyar darabok angolszász jogaival. Ugyanakkor pesti konkurensei (Marton Sándor, illetve Incze Sándor és Gilbert Miller) a transzatlanti exportban hatékonyabbnak bizonyultak. E versenyben a Paramount konszern soklépcsős jóváhagyási mechanizmusa is hátrányt jelentett. Mire Farley, a New York-i, majd a hollywoodi iroda rábólintott a kötésre, addigra Gilbert Miller már elhalászta Roboz elől Vaszary János *Angyalt vettem feleségül* című darabját.[52] Ezután Hatvany Lilinek, egy a Vígszínházban még bemutatás előtt álló darabját, *A varázsigé*t *(Spell)* ajánlotta lekötésre.[53] De hiába látott benne fantáziát Farley, a Paramount transzatlanti darabkereskedelemi hierarchiájában relatíve magas pozíciója ellenére, nem dönthetett az opcióról.[54] Mire aztán megérkezett a New York-i és hollywoodi iroda válasza, addigra a szerző már eladta az amerikai előadásjogokat Gilbert Millernek. E bürokratikus lassúság miatt némi indignálódás is érezhető Roboz 1932. október 24-i levelében: „Remélem, hogy az ő [Ike Blumenthal] hazajövetele több függő kérdést is tisztázni fog, és valamilyen rendszert tudunk majd akkor csinálni a darabok vásárlása tekintetében, és talán mód lesz arra is, hogy a döntés az Önök részéről egy-egy darabra vonatkozólag rövidebb idő alatt történjék."[55]

[51] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1938. november 17., Uo.

[52] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. július 19., Uo.

[53] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. szeptember 26., Uo.

[54] (chief literary material scout for the Production Department on the Continent and the chief production representative in Europe for Paramount Pictures) "With headquarters in London he will examine all play and literary material originating in that part of the world, will make selections of players for American tests, and will personally direct these tests." N. N.: Important post for Frank Farley, *Paramount International News*, Vol. 2. No 3. 1935. May 1st, 8.

[55] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. október 24., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

Roboz ismétlődő tapasztalataiból rájött, hogy a Paramount elsőbbségét hangsúlyozó szlogen inkább csak marketingfogás. A többi hollywoodi filmgyár ugyanis pénzt is kész volt áldozni a piacképesnek tűnő színházi termékek, illetve szerzőik megszerzésére. Meglátását az udvarias, de tárgyilagos Roboz virágnyelven közölte is Farleyvel:

> *„Feltehetőleg érdekes lesz az Ön számára, hogy a Metro szerződést kötött néhány magyar szerzővel forgatókönyvírásra. A tárgyalások Ray Goetzön és Incze Sándoron keresztül bonyolódtak. Tegnap utazott Hollywoodba Herczeg Géza, a Csodabár társszerzője, és jónéhány kevésbé sikeres operett librettistája, aki hat hónapos szerződést kapott, heti 500 dolláros fizetéssel. Bús-Fekete is aláírta szerződését, ő jövő májusban megy hat hónapos időtartamra, heti 1000 dolláros fizetést kap. Azért közlöm ezt az információt, mivel úgy vélem, a New York-i irodát is érdekelni fogja."*[56]

A Metronál a pesti szerzők foglalkoztatása láthatólag bevált, mert néhány hónappal később Roboz újabb alkalmazásokról tudósított:

> *„Szeretném, ha tudna róla, hogy a Metro szerződést kötött négy jól ismert szerzővel forgatókönyvírásra, Paukeren és Martonon keresztül hozták létre a megegyezést. Ezek Hunyady Sándor, Fodor László, László Aladár (a Trouble in Paradise szerzője) és Hatvany Lili, ők színpadi műveik, filmjeik által ismertek Amerikában. Úgy tudom, a megállapodás hat hónapra szól, és minden írónak havonta egy történetet kell írnia 500–800 dollár közötti összegért. Ha e történetek közül bármelyiket megveszik, akkor arra külön megállapodást kötnek. Néhány napon belül hozzájutok egy eredeti szerződéshez, ha óhajtja, jelenthetek róla részletesebben."*[57]

Roboz tehát a konkurens filmgyárakról is szolgáltatott üzleti információkat. Pontosabban inkább ötleteket adott, milyen feltételekkel tudna a Paramount pesti, általában a Vígszínházzal rendszeresen együttműködő színpadi szerzőket szerződtetni. Hogy ez intenzív lobbizása ellenére sem történt meg, annak oka lehetett a Metro-Goldwyn-Mayer kedvezőbb pénzügyi helyzete. Vagy hogy döntéshozóik jobban bíztak a pesti szerzők által szállított filmötletek piacképességében. Mindenesetre a pesti színházi ipar transzatlanti sikerét jelzi, hogy 1930 és 1943 között húsz hollywoodi film magyar színdarab adaptációjaként jött létre.[58]

56 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1934. november 29., Uo.

57 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1935. október 1., Uo.

58 Erről lásd: Pór Katalin: *De Budapest à Hollywood, Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien 1930–1940.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

A Roboz–Farley-levelezésből érzékelhető, miként vesztette el a Paramount meghatározó nemzetközi partner-státusát a pesti kereskedelmi színházi mező aktorai számára. Roboz – bár munkaköre megtartására törekedett – maga is mind kevésbé bízott abban, hogy közreműködésével a stúdió darabot köt le, írót vagy színészt szerződtet. Ezt levelezőpartnere sokszor irreális kéréseiből is érzékelte. Mikor például Farley – Roboz pesti kapcsolataira hivatkozva – ingyen vagy irreálisan alacsony összegért akart opciót szerezni egyes darabokra. A Pest–Hollywood színházi termék transzfer másik nehézsége a forrás- és célkultúra eltérő ízlés- és tabuhatára volt. Meglepő módon a konzervatívként jellemzett két háború közti magyar közeg, legalábbis a fővárosi színházi tömegkultúra terén, lazább szabályokkal rendelkezett, mint az amerikai. Roboz többször ajánlotta a Pesten igen piacképesnek bizonyuló Bús-Fekete László darabjait, melyeket azonban a New York-i iroda rendre visszautasított. Még a színházi szellemében frivol Párizsban élő Farleynek is kétségei voltak amerikai filmes felhasználhatóságukat illetően:

> *„Az új darab, a Születésnap be kell vallanom, kétséges filmanyagnak tűnik számomra. Nehéz lenne mutatni az idő múlását, és erősen kételkedem abban, hogy az amerikai tisztasági kampány (purity campaign) idején elég bátorság lenne egy efféle filmre, hisz oly nagy hangsúly kerül a főszereplő szexuális életének bemutatására.”*[59]

Roboz és Farley személyes jó viszonya ellenére a Paramount időnként érzékeltette munkaadói, hatalmi fölényét Robozzal szemben. Bár ő mindent megtett a filmgyár tájékoztatása és érdekei képviselete érdekében. E nézeteltérések jellemzően a Paramount elsőségének kérdéséhez kapcsolódtak. A szinopszisokat begyűjtő, raktározó és valamiféle homályos módon értékelő központ többször nehezményezte, hogy egy-egy pesti darabról a konkurensek előbb kaptak információt. Roboz elmagyarázta, hogy a pesti kereskedelmi színházi szektort az USA-filmgyárakkal összekötő háló az 1930-as évektől egyre több szereplőt rejtett és tartott el, tehát párhuzamos hírcsatornák léteztek.[60] Ő ugyanakkor még be sem mutatott darabok szinopszisát is szolgáltatni tudta a Paramountnak. Információi bizalmas jellegére utalt 1932. augusztus 5-i levelében: „Gyakran a darab még készen sincs, és az ügynökség az ere-

[59] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1934. december 14., Uo.

[60] A többcsatornás információcsere a pesti színházi- és filmvilágban már a hangosfilm megjelenése előtt jelentős volt. A Lajta Andor által szerkesztett és kiadott, évente megjelenő *Filmművészeti évkönyv* 1930-as számából kiderül, hogy a nyersfilmképviseletek, filmgyárak, filmgyártók és -laboratóriumok mellett a külföldi filmkölcsönzők sora van már ekkor jelen. Pesten irodával rendelkezik a Paramounton kívül a Gaumont, a Fox-Film, a Metro-Goldwyn-Mayer, a Universal Film és a Warner Bros-First National.

deti synopszist bocsátja rendelkezésemre, amelynek alapján maga a darab készül."[61] Mind a forrás, mind a célkultúrában meghatározó érték tehát az „előzetes információ" *(advanced information).*

Ha ezzel a versenytárs is rendelkezik, akkor üzleti értelemben vett értéke megsemmisül. Ez a felfogás olvasható ki Farley alábbi kéréséből is: „Láttam nemrég egy újsághírt, miszerint Molnár befejezte új darabját. Remélem, lehetséges lesz, hogy gyorsan elküldje a szinopszist, mert hallottam, hogy egy másik társaság is próbál jelentést kapni a darabról, és természetesen a Paramountnak kell elsőnek lennie."[62] Az információ birtoklása azonban a Paramountot az esetek nagy részében nem sarkallta a darab lekötésére – ami a szerzőnek és a közvetítő Roboznak is jövedelmet jelentett volna. Így az írók, akik tisztában voltak ugyan Roboz meghatározó pozíciójával a pesti színházi világban, azt is érzékelték, hogy a külföldi filmes megbízáshoz nem feltétlen rajta és a Paramounton keresztül vezet az út. A helyzetet bonyolította, hogy a Budapest és New York közti kulturális transzfereket bonyolító üzletemberek egymás előtt is titkolóztak. Ha továbbadtak egy releváns információt, általában titoktartásra kérték partnerüket: „Visszatérve párizsi beszélgetésünkre, tudjon róla, megkértem Mr. Grünberget, hogy készítse el az Ön számára az új Molnár-darab szinopszisát. Ahogy rámutattam beszélgetésünk során, a dolog rendkívül bizalmas, és senkinek sem szabad tudnia róla, hogy a szinopszis az Ön birtokában van."[63]

A filmgyárak ellenőrizték is forrásaikat. Így eshetett meg, hogy a gyors és készséges Roboz szolgálatait is kritizálták. Először Molnár Ferenc *Great love (Nagy szerelem)*[64] című darabjával kapcsolatban rótta fel a New York-i Paramount-iroda, hogy a többi filmgyár hamarabb kapott róla információt. Roboz ennek lehetőségét tagadta:

> *„A darabot október közepén mutatjuk be, és én az új Molnár-darab szinopszisát három hónappal a premier előtt küldtem el Önöknek, és nehezen hiszem, hogy létezhet ennél gyorsabb szolgáltatás. Sajnos azt a tényt nem változtathatjuk meg, hogy a Metronak opciója van a darabra. Kétséges számomra, hogy a Paramount tényleg érdeklődik a darab iránt, vagy ez csak egy elméleti kérdés, melyet a jövőre vonatkozólag akarnak tisztázni. Nem*

[61] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1932. augusztus 5., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[62] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1934. április 4., Uo. – *Az ismeretlen lány* című Molnár-darabot 1934. november 3-án mutatta be a Vígszínház.

[63] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1937. március 3., Uo. (A *Delilá*ról van szó, melyet 1937. szeptember 17-én a Pesti Színházban adtak elő.)

[64] A premier 1935. október 11-én volt a Vígszínházban. A produkció ötvenkét előadást ért meg.

tehetem meg, hogy ne utaljak rá, hogy a Metro különös érdeklődést mutat a Molnár-darabok iránt."[65]

Roboz rámutatott: a gazdag és sikeres Molnár Ferenc számára ekkorra már darabjai Broadwayn való bemutatása volt az elsődleges cél. Ez eleve csökkentette a Paramount esélyeit, mely csak a filmjogokért kívánt fizetni. Olyan szempontokat világított tehát meg a pesti kulturális kontextussal kapcsolatban, melyekről a filmvállalatnál nem tudhattak. Farleyt meg is győzték Roboz érvei: „Informáltam a New York-i irodát a részletekről ebben az ügyben, és feltűnően hangsúlyoztam annak szükségességét, hogy megváltoztassuk politikánkat, hogy meg tudjuk venni a színpadi jogokat is a filmjogok mellett."[66]

A következő hasonló konfliktusnál azonban Farley megijedt, és főnökei álláspontjával azonosult:

„*Mellékelem a levelet, amit a New York-i irodától kaptam Bús-Fekete János című darabjával kapcsolatban. Úgy tűnik, hogy mind a Fox Twentieth Century, mind a Metro hetekkel az Ön jelentése előtt kapta meg ennek a darabnak a kéziratát. Mire a szinopszis elérte Hollywoodot, a Fox Twentieth Century már elhatározta, hogy megveszi a terméket. Egyre inkább fontossá válik, hogy a jelentéseket a lehető legkorábban kapjuk meg. Úgy érezzük, Ön olyan pozícióban van Pesten, ami lehetővé teszi, hogy a jelentéseket a magyar darabokról sokkal előbb kapjuk meg, mint bármely más társaság, és reméljük, tesz róla, hogy a Fox és a Metro soha ne győzzön le bennünket újra.*"[67]

Roboz ismét rámutatott a valódi problémákra: a Paramount pénzügyi kockázatkerülésére és lassú döntési mechanizmusára:

„*Őszintén megmondhatom, némi eredményt el lehet érni szép szavakkal és ígéretekkel, ahogy én képes voltam és leszek ezt megtenni a jövőben is, de ha az emberek azt látják, hogy nem kötnek velük üzletet, nem lesznek hajlandók ilyen megegyezésekre, hacsak nem kapnak némi pénzt azért, hogy darabjaikat a rendelkezésünkre bocsátják.*"[68]

A nemzetközi kereskedelmi színházi kapcsolatok forráskultúrára gyakorolt negatív hatásai között említendő, hogy a sikeres pesti szerzők amerikai filmgyárak általi alkalmazása nem volt előnyös a tőkeszegényebb pesti színházak

[65] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1935. augusztus 5., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[66] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1935. augusztus 12., Uo.
[67] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1936. november 16., Uo.
[68] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1936. november 19., Uo.

számára. Többet kellett fizetniük e szerzők darabjaiért, akik a külföldi filmgyári bérek és honoráriumok birtokában kevésbé kényszerültek elfogadni a pesti színigazgatók és ügynökök takarékos, sokféle kényszerítő feltételt tartalmazó üzleti ajánlatait. Az amerikai magyar színházi sikerek bulvársajtóra jellemző szentimentális taglalásának a pesti színházi vállalkozókra gyakorolt negatív hatását Roboz némi iróniával festette le:

> *„Remélem, hogy Lubitsch itteni látogatásának hullámai rövidesen elsimulnak, mert az ilyesmi az igényeket mindig felfokozza. Ehhez járult még a László Aladár-féle*[69] *megállapodásnak az itteni lapokban László és barátai részéről történt tendenciózus beállítása és az ő kijelentései is, hogy ti. a Paramount őt fejedelmi fizetéssel scenarium írónak szerződtette, hogy márciusban ki kell utaznia Hollywoodba, és hogy Lubitsch Berlinben azzal búcsúzott tőle: »A viszontlátásra, Hollywoodban«. Remélem, nem ért Ön félre engem, mint ahogy ugyanezt remélem Mr. Ike Blumenthal részéről is. Semmi okom nincsen hátráltatni László Aladár karrierjét, sőt, ha ő használható ember, úgy csak örülnék neki, ha a Paramount javára dolgoznék. Csak az alaptalanul túlzott beállítások ellen akartam szót emelni, mint amik arra alkalmasak, hogy mások igényeit és étvágyát fokozzák."*[70]

A személyes kapcsolat dinamikája

A Roboz–Farley-levelezésben megfigyelhető, ahogy az amerikai nagyvállalat tisztviselőjének rideg hangú üzleti viszonya a periférián működő színigazgatóval szenvedélyes és elkötelezett színházi szakemberek üzletember-barátságává alakul. Munkakapcsolatuk extra szolgáltatásokkal, szívességekkel egészül ki. A Roboz által Párizsba küldött szalámikból, Gerbeaud-desszertekből, illetve a Farley által a párizsi premierekről adott extra információkból alakult a személyes, majd a családok közti kapcsolat. Farley befolyásos, divatiparban dolgozó feleségével mind gyakrabban látogatott Pestre színházat nézni, a Duna Palotában vagy a Margitszigeten pihenni, élvezni a Roboz kapcsolatrendszere által biztosított kényeztetést. Földes Lajossal, a Paramount pesti irodájának igazgatójával, és annak feleségével (Roboz húgával) is megismerkedett a Farley-házaspár. Egy idő után a levelek elengedhetetlen zárópasszusa lett a családi eseményekre való utalás.

69 László Aladár újságíró, színpadi szerző, forgatókönyvíró (1896–1958).

70 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1933. január 14., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

„Tudom, hogy Mrs. Robozt érdekelni fogja, hogy Mrs. Farley elhagyta a Harper's Bazaart, és Hollywoodba megy, hogy elkészítse az 1937-es Vogues-t Walter Wanger számára.[71] *Ez lesz az első nagy színészdivat-film, és ő lesz a felelős a film egész divat-részéért. Most Párizsban van a téli ruhakollekciók miatt, és február 20. körül indul Hollywoodba. Rendkívül izgatott. Üdvözletét küldi Önnek és Mrs. Roboznak."*[72]

Roboz kapcsolati hálóját továbbnövelte és pesti tekintélyét tovább szilárdította, hogy Farley rendszeresen gondjaira bízta a Pestre látogató befolyásos hollywoodi vendégeket, például Arthur Hornblow producert és Myrna Loy filmsztárt.[73] Ők a vígszínházi előadások színvonalától és a pesti vendéglátástól lenyűgözve lelkesedtek hazatérve. Roboz extra szolgálatait kompenzálandó, Farley rendszeres beszámolókat küldött a párizsi premierekről, kitérve az adott darab vígszínházi bemutatásának esélyeire. Idővel táviratban is lehetett tőle extra gyors információt kérni. „Mi a véleménye Bichonról a Vígszínház szempontjából?"[74] A válasz kereskedelmi színházi attitűdből fogalmazott: „Bichon rendkívül mulatságos farce, palais royal típus, nagy siker nincs irodalmi értéke, de változatosságot jelentene a vígszínházi programban, és sok pénzt termelhet – Farley".[75] A pesti ízléstől távolabb eső amerikai színházi trendekről is rendszeresen tájékoztatott:

„Jeleztem, hogy küldök kritikákat az új New York-i bemutatókról, most csatolom az ebben a szezonban bemutatott darabokról szóló kritikákat. Remélem, hasznosnak találja őket, és adnak némi ötletet azzal kapcsolatban, hogy az amerikai darabok értékesek-e az Ön színháza számára."[76]

Farley idővel a Vígszínház üzleti és személyi adottságai szempontjából volt képes mérlegelni, sőt, az általa immár nagyra értékelt vígszínházi színészek számára is javasolt darabokat. „Gaston Baty *Mme Bovary*ja valami értékesnek látszik, és alighanem siker lesz Párizsban. Csodás szerep van benne egy nagy színésznő számára, és bizonyára jó lenne Darvasnak. Írok majd többet, ha már láttam a színdarabot."[77] Hasonló attitűdből fogalmazott, a sztárrendszer logikáját tükrözi Roboz javaslata is:

[71] Utalás a *Vogues of 1938* című filmre, melyet a Walter Wanger Productions készített 1937-ben.
[72] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1937. február 4., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[73] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1935. május 30., Uo.
[74] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1935. május 21., Uo.
[75] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1935. május 22., Uo.
[76] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1934. október 8., Uo.
[77] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1936. október 7., Uo. – A színjátékot végül 1937. március 27-én Bajor Gizivel a főszerepben mutatta be a Vígszínház.

„Beszélgetésünk [Fodor Lászlóval[78] – H. Gy.] *első részében támadt egy filmötlete Dietrich számára. Dietrich egy Madame Caillaux-hoz*[79] *hasonló figurát, egy ismert politikus feleségét játszaná. Lenne egy fiatal újságíró – például Gary Cooper – aki mindig támadja a politikust lapjában. A nő végül elhatározza, hogy bosszút áll, és azzal a szándékkal megy a férfihez, hogy megöli. Szándéka ugyanakkor megváltozik, beleszeret az újságíróba, és rájön, hogy férje rászolgált a támadásokra, mert tényleg becstelen."*[80]

Bár ebből a sztoriajánlatból sem lett semmi, Roboz kitartóan ajánlgatta Fodort a Paramountnak. Jellemző volt rá egyfajta udvarias makacsság. Ha egy darabban vagy alkotóban fantáziát látott, azt a visszautasítás ellenére többször is előhozta leveleiben. Az állandó sikervadászat, a véleményformálás, maga a nemzetközi kapcsolattartás mint létforma, számára és Farley számára is megunhatatlannak tűnt. Roboz élvezte azt a társadalmi pozíciót is, amit a biztos pénzügyi és művészi alapon álló Vígszínház irányítójaként kiharcolt magának Pesten. Büszkén és boldogan újságolta Farleynek, mekkora kulturális, társasági, sőt politikai esemény volt a Vígszínház negyvenéves jubileumi ünnepsége 1936. május 8-án:

„Az előadás a kormányzó, a miniszterek és államtitkárok és a polgármester jelenlétében zajlott, és tényleg egy nagy este volt. Az előadás után fogadást adtam a Fészek Klubban (ez a művészek klubja), ahová az összes jelentős művész, szerző, a társadalmi és pénzügyi élet fontos személyiségei meg voltak hívva: tényleg az »egész Budapest« ott volt. Gilbert Miller éppen Pesten volt aznap, így ő is részt vett a fogadáson, amelyre sokan mint igen ritka eseményre emlékeznek majd. Szívből sajnáltam, hogy nem lehetett jelen."[81]

Összességében kétfajta színházi modell, az amerikai, egy produkcióra szerveződő *(combination company)* és a pesti, állandó társulatra épülő repertoárszínház *(resident stock repertory company)* közeledéseként is felfogható a két színházi ember közötti dialógus. A levelezésben tetten érhető egy ismétlődő struktúra is: 1. reagálás a másik előző levelére, az abban felvetett témák megismétlése, 2. aktuális üzleti ügyek, tervek, 3. utalás a családra, privát rész.

78 Fodor László író, újságíró, színpadi szerző (1896–1978).

79 Henriette Caillaux (1874–1943) Joseph Caillaux francia miniszterelnök felesége, aki 1914-ben lelőtte Gaston Calmette-et, a *Le Figaro* szerkesztőjét, aki férjét lapjában kritizálta.

80 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1936. december 23., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

81 Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1936. május 22., Uo.

Politika és üzlet

A levelezés feltárja azt is, hogy a kötelezően optimista üzletemberek miként élték meg, illetve miként igyekeztek sokáig bagatellizálni az 1933-tól egyre több európai országot érintő politikai korlátozásokat, a háború közeledtét, majd kitörését. Kezdetben ezek a momentumok eltávolítva, eljelentéktelenítve bukkantak csak fel Roboz leveleiben, mint amelyek nem lehetnek hatással az üzletmenetre:

> *„Az utóbbi időben Bús-Fekete jó néhány film szüzsét is írt. A bécsi nagy filmprodukciók többsége az ő eredeti forgatókönyvén alapul. De a Németországban érvényes »árja paragrafus« miatt ezeket a filmeket más szerzők neve alatt hozzák forgalomba* [kiemelés tőlem – H. Gy.], *hogy a filmek ne essenek el a német piactól. Abban a helyzetben vagyok, hogy a legbizalmasabban elárulhatom Önnek, Bús-Fekete írta az új Kiepura filmet is.”*[82]

Az Anschluss következményeit is a színpadi műfajok kereskedelmére gyakorolt hatása felől értékelte Roboz:

> *„Az ausztriai változás hatására a budapesti színházi piac is jelentősen változni fog. Mostanáig minden erőfeszítésünk arra irányult, hogy ezek az idők rengés nélkül elmúljanak, mivel a bécsi és ausztriai események hagytak nyomokat itt is. Most úgy tűnik, hogy a béke és a csend folyamatosan visszatér, és a színházi pénztári eredmények felfele mutató tendenciát mutatnak, bár még nem érték el a normál szintet.”*[83]

Roboz még ekkor is optimista volt. „E pillanatban a politikai helyzet eléggé bizonytalan, de még nem adjuk fel a reményt, hogy az utolsó percben a béke megmenekül.”[84] Igyekezett eltitkolni Farley elől, hogy a Vígszínház igazgatását az első zsidótörvény hatályba lépését követően átadta Harsányi Zsoltnak. Bár erről nem írt, megalázónak tarthatta társadalmi pozíciójának politikai okok miatti hirtelen megingását. Másfelől úgy vélhette, ha fény derül arra, hogy pesti érdekérvényesítő képessége csökkent, az üzletkötési alkupozícióját is rontja:

[82] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1936. szeptember 28., Uo. – *A szerelmes város* című filmről van szó. Rendezte Carmine Gallone; a stáblista szerint Philipp Lothar Mayring írta. Budapesten 1936. szeptember 21-én mutatták be.

[83] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1938. április 6., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[84] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1938. szeptember 28., Uo.

„A Pester Lloyd hírére reagálva, nincsenek tervbe vett változások a Vígszínház igazgatásában. A tény az, hogy alkalmaztam Harsányi Zsoltot igazgatónak, az ő feladata az irodalmi ügyek kezelése, és az előadandó darabok kiválasztása. Továbbá az ő feladata lesz új színpadi szerző tehetségeket keresni, és ápolni a viszonyt az írókkal, akik számunkra dolgoznak. Mivel eddig ő volt a Magyar Színpadi Szerzők Szövetségének elnöke, és az egyik legjobb magyar szerző és színházi ember, úgy vélem, szerencsés választás volt biztosítani személyét és munkáját a Vígszínház számára. Úgy hiszem, Ön is jónak ítéli ezt a lépést, és nagyon örülök, hogy érdeklődést mutatott a téma iránt."[85]

De a háború mindkét, a maga közegében tekintélyes üzletember sorsát felborította. Időnként már Roboz is elvesztette nyugodt távolságtartását, és személyesebb hangnemre váltott: „E napokban, mikor minden labilis, csak egy becsületes és erős alapja van az életnek: a barátság. Alig tudom elmondani, mennyire hálás vagyok, hogy beszélgetéseink során mindig éreztem jóakaratát és barátságát."[86] A háború kitörése nemcsak az utazások megnehezülését, majd lehetetlenné válását jelentette. Akárcsak az első világháború idején, megszűnt, ellehetetlenült a szembenálló politikai táborokba tartozó szerzők darabjainak kereskedelme is. Roboz mindazonáltal továbbra is írt Farleynek, az immár domináló személyes hírek mellett a továbbra is működő Vígszínház ügyeiről tudósított:

„Nagyon szeretnék hallani Ön és Mrs. Farley felől. Remélem, jól vannak, és jó körülmények közt ezekben a nehéz időkben. Ami engem és családomat illet, mindannyian jól vagyunk. A színház később nyitott, mint általában, szeptember végén, Noel Coward egy régebbi darabjával, A márkinéval.[87] *Ma este lesz a premierje a második darabnak, ez Hunyady Sándor Kártyázó asszonyokja.*[88] *Megnyitottam a Pesti Színházat is Zilahy új darabjával, de ez nem volt nagyon sikeres. E levél célja egyszerűen az, hogy hírt adjak: élünk, és nagyon szeretnénk valamit hallani Önök felől."*[89]

Farley már Londonból válaszolt, ahová a Paramount áthelyezte. Leveléből kiderül, kereskedelmi színházi- és filmipari hálózatuk üzleti tevékenysége

[85] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1938. november 8., Uo.
[86] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1939. január 12., Uo.
[87] A premier a Vígszínházban 1939. szeptember 30-án volt.
[88] A premier a Vígszínházban 1939. november 8-án volt.
[89] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1939. november 8., OSZK SZT Irattár 374. – Zilahy Lajos *Gyümölcs a fán* című művét 1939. szeptember 27-én mutatták be a Pesti Színházban. Harmincnyolcszor játszották.

redukálódott, a network-öt működtetők helyzete bizonytalanná vált: „Nincs hírem Budapestről a háború eleje óta, és amint tudja, a New York-i iroda takarékossági programja nem teszi számunkra lehetővé, hogy a kontinensen most képviselőink legyenek. Nagyra értékelem a magyar darabokkal kapcsolatos szándékát, és nagyon hálás lennék, ha kölcsönözni tudná bármelyik különösen jónak tűnő darab kéziratát."[90] Roboz utolsó Farleynek címzett levelében szintén a szakmai kommunikációt folytatná. Identitásához ragaszkodik, színházvezető és kozmopolita üzletember kíván maradni:

> *„Nagyon hálás lennék, ha a jövőben írna néhány sort, vagy telefonálna, ha talál olyan darabot, amelynek itt esélye lenne, sajnos darabhiány van, ezt nagy segítségnek tartanám. Boldog vagyok, hogy kényelmesen érzi magát új otthonában Londonban. Legjobb kívánságaim Mrs. Farleynek, és mindkettőjüknek boldog új évet kívánok."*[91]

Farleynek könnyebb dolga volt, hiszen mikor Franciaország túl veszélyessé vált, cége áthelyezte Londonba, ahol karrierjét a háború után is folytatta. Robozról nem tudni, miért nem használta ki kapcsolatait, melyekre Molnár Ferenc is utalt, miért nem ment Incze Sándorhoz hasonlóan külföldre.[92] A háború legvégén a bujkáló Robozt máig tisztázatlan körülmények között megölték, valószínűleg a nyilasok. Holtteste nem került elő.

[90] Frank Farley levele Roboz Imrének, 1939. november 22., OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[91] Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1939. december 30., Uo.

[92] „Roboz meglátogatott San Remoban, a Szilvesztert ott együtt töltöttük. Őt nem féltem, bizonyára ügyesen helyezkedik el külföldön. Persze, mint a többiek is, utolsó percig ragaszkodik a pesti pozícióhoz." Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez, Nizza, 1939. február 5. Gajdó–Varga: i. m: 46.

II.

A Budapesti Színigazgatók Szövetsége –

A pesti magánszínházi mező működésének koordinálója

A BUDAPESTI SZÍNIGAZGATÓK SZÖVETSÉGE MEGALAKULÁSA

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a huszadik századi magyarországi/fővárosi professzionális színházi életet mindig nagyban meghatározta egy szakmai elitcsoport. Nem a hatósági színházi irányítás korszakonként eltérő szintjeit és szerveit vizsgálom tehát, hanem a szakmai érdekképviseleti szövetségek befolyását. Azt, hogy vezetőik milyen akcióformákat, csatornákat, beszédmódokat használtak a változó színezetű hatóságokkal és a színházi szakmával folytatott kommunikációjukban. A színházi irányításban befolyásos elitcsoportok eltérő szervezeti formákban működtek (szövetség, kamara, egyesület). A szövetség elnevezés igen különböző tevékenységet, attitűdöket takart az 1918–1941 közti, illetve az 1950 utáni időszakban. A színházi szervezeti elitcserék dinamikája azért is figyelemre méltó, mert az új vezetők gyakran az elődszervezettel szemben határozták meg magukat, annak gyakorlatától, irányítóitól elhatárolódva. Ráadásul az új szervezet pozícióba választott vagy kinevezett vezetői nem feltétlenül a meritokrácia szempontjait érvényesítve kerültek posztjukra. Időnként az adott politikai rendszer kegyeltjei, kiszemeltjei voltak. Lehetséges-e sikeresen képviselni a színházi szakma érdekvédelmét gyökeresen eltérő modelleket és szervezeti filozófiát követve? A vizsgálatom középpontjában álló fővárosi színházi érdekvédelmi szervezetek vezetői nemcsak eltérő aspirációkkal és lehetőségekkel rendelkeztek, de a színházak működését engedélyező és/vagy finanszírozó hatóságokkal is eltérő viszonyt ápoltak.

A huszadik század eleji budapesti magánszínházi mező – versengő magánszínházak, egy zenés szórakoztató műfaj (operett) túlsúlya, exportképes darabokat produkáló helyi szerzőgárda – sok párhuzamot mutatott a Broadway ipari jellegű szerveződésével. A magyar fővárosban az első világháború kezdetben megakasztotta ugyan a jövedelmező működést, de az 1917/18-as szezon a feszült belpolitikai helyzet és az ellátási nehézségek ellenére már újra sikeres volt. Ezt a konjunktúrát konstatálta Magyar Lajos:

> *„Ez is háborús tünet. Soha annyi újság, könyv, röpirat, hetilap nem jelent meg, soha annyi ember nem járt színházba, kabarékba, mint mostanában. A szellemi fogyasztók tábora hatalmasan megnövekedett. A színházakba, kabarékba csak összeköttetésekkel, protekcióval lehet jegyet kapni, vagy – árdrágítók mindenütt vannak – alaposan túl kell fizetni a legális vételárat.”*[1]

[1] Magyar Lajos: Mai problémák. Könyv, színház, kabaré. *Érdekes Újság*, 6. évfolyam, 1918. 9. sz. 13.

A színházüzemben rejlő jelentős profitlehetőségre utalt egy kozmopolita szórakoztatóipari üzleti modell átvétele is, nevezetesen, hogy 1918. május 28-án megalakult az Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaság, mely a Broadwayn akkor már domináns trösztök mintájára hat fővárosi színházat (Király, Magyar, Andrássy úti, Belvárosi, Blaha Lujza) működtetett közös irányítás alatt. A repertoárokban a szórakoztató produkciók domináltak, a potenciális közönség azonban frusztrált és dühös volt, a városlakók az áruhiánytól, jegyrendszertől legyengültek, a frontról tömegesen hazatérő katonák vereségtől demoralizáltak. Az 1918 nyarától 1919 elejéig tartó, majd 1920-ban újra fellángoló „spanyoljárvány" miatt a pesti színházak bezáratásának igénye többször is felmerült. A hezitálás összefüggött a járvány veszélyességének eltagadására irányuló politikusi szándékokkal, és a váratlan fordulatokkal teli belpolitikai helyzettel. Bódy Tivadar polgármester végül elrendelte a színházak 1918. október 21-től november 4-ig tartó bezárását. Az intézkedést azonban az újonnan kinevezett miniszterelnök, Károlyi Mihály október 31-én hatályon kívül helyezte.

A magánszínházak igazgatóinak, bérlőinek viszonyát az előadások tiltásához meghatározta, hogy a konjunktúrában a polgármesteri rendelet ellenkezett üzleti érdekeikkel. A szakma reakcióit vizsgálva azonban feltűnik, hogy a nyilvánosságban a budapesti színészek színházzárás elleni érvelése erősebben hallatszik, mint a fővárosi igazgatóké. Ennek oka lehet, hogy a színészek rendszerint a sajtóban, szakmai érdekvédelmi szervezetük, a Budapesti Színészek Szövetsége közleményeiben is nyomatékosították álláspontjukat. A háború alatti életszínvonal-csökkenés következtében felerősödött érdekvédelmi aktivitás eredményeként 1917 februárjában létrejött szerveződésük megalakulásának előzményeként egy szénhiány miatt elrendelt színházzárás terve szolgált. Ettől a színészek megrettentek, „mi történnék akkor, ha a színházigazgatók a játszási tilalom tartama alatt nem fizetnék tagjaikat."[2] Hegedűs Gyula, a Vígszínház művésze már korábban is sürgette egy fővárosi érdekvédelmi szervezet megalapítását, a vidéken működő színészekétől eltérő munkahelyi problémáik és jelentős létszámuk okán.

„Az Országos Színészegyesület, mint ismeretes, az ország összes színészeit tömörítette nagy erkölcsi szervezetté, amely különösen humanitárius működésével szolgálja a magyar színészet érdekeit. A színészegyesület azonban, melynek kebelébe az ország összes művészei tartoznak, nem lehet tekintettel a fővárosi színészek speciális érdekeire, és így az idők folyamán a fővárosi színészek, akik leginkább érzik e minden irányban igényeiknek megfelelő

[2] N. N.: Budapesti Színészek Egyesülete, *Színházi Élet,* VI. évfolyam, 1917. 9. szám. 10.

> *erkölcsi és társadalmi szervezkedés hiányát, már régóta szükségét látják annak, hogy komoly és nagyarányú szervezkedést kezdjenek."*[3]

1918-ben megjelent alapszabálya szerint:

> *„A Budapesti Színészek Szövetsége egyesülés, melynek célja a fővárosi színészet fejlődésének, tagjai erkölcsi, anyagi és jogi érdekeinek biztosítása és előmozdítása. A szövetség feladatának tekinti, hogy egyesülésével oly szervezetet teremtsen, mely a fővárosi színészet kulturális feladatainak szem előtt tartása mellett, tagjainak művészi, jogi és társadalmi érdekeit nyomatékosan képviselje."*[4]

Az érdekképviseleti mellett tehát – legalábbis retorikában – kulturális szerepre is törekedtek, bár ennek érvényesítéséhez nem feltétlenül voltak meg az eszközeik. Hogy nagyobb erőt mutathassanak fel a munkaadó színigazgatókkal szemben, alapszabályuk szerint felvehettek színházi, kabaré-, orfeum-, filmgyári rendezőket, karmestereket, hangversenymestert, magánénekeseket, zenekari tagokat, balettmestert, magántáncosokat, karénekeseket, tánckari tagokat, súgókat, ügyelőket. A gyakorlatban döntően színész-tagjaik voltak.

A társadalmat 1918-ban átható frusztrációt tükrözte az a karcos, túl öntudatosnak tűnő stílus, ahogy a „spanyoljárvány" idején a Budapesti Színészek Szövetsége (továbbiakban BSZINSZ) a sajtóban kommunikálta a színházzárlattal kapcsolatos álláspontját. A színigazgatókkal szemben követeléseket fogalmaztak meg: „Van különben arról is értesülésünk, hogy a színészszövetség azt se fogja megengedni [kiemelés tőlem – H. Gy.], hogy a színészek bárhol is redukált fizetést kapjanak a szünet alatt."[5] Később nagylelkűen megdicsérték a színigazgatókat, akik a zárlat idején is fizették a munkavállalókat:

> *„A színészszövetség, melynek vezetősége hivatalosan is tapasztalja, hogy a színházak igazgatósága milyen nobilitással állja azt a tetemes kárt, amit a szünet visszahozhatatlanul okoz nékik. Van színigazgató, aki színészének rendes gázsiján felül még azt a túl fellépti díjat is kiutaltatta, ami egyébként csak akkor járt volna neki, ha a kétheti kényszerszünet alatt minden este fellépett volna."*[6]

3 Uo.
4 N. N.: *Budapesti Színészek Szövetsége alapszabályai*, Budapest, Thália Műintézet, 1918.
5 N. N.: Két hetes szünet és a színész gázsik. *Pesti Hírlap*, 40. évfolyam, 1918. október 20. 7.
6 N. N.: A színészek a színházak megnyitásáért. *Pesti Hírlap*, 40. évfolyam, 1918. október 30. 8.

Ez az önérzetes érdekképviseleti stílus összefügghetett a BSZINSZ által feltehetőleg szimpátiával figyelt baloldali társadalmi fordulattal, mely a Monarchia szétesése után egy demokratikusabb, a dolgozók jogaira jobban figyelő berendezkedés reményével biztatott. Erre utalt állásfoglalásuk is: „Hegedűs Gyula, a Vígszínház művésze annak a közlését kéri, hogy a Budapesti Színészek Szövetségének október 28-án tartott ülésében egyhangú lelkesedéssel mondották ki a Nemzeti Tanácshoz való csatlakozást. A határozat ellen sem Hegedűs Gyula, sem az ülésnek egyetlen résztvevője nem emelt szót."[7]

Úgy vélem, a vesztes háború közéletre és közérzetre gyakorolt hatása, a pesti színházak spanyolnáthajárvány miatti veszélyeztetettsége, majd bezárása együttesen eredményezte, hogy a vándorszínészet korának patriarchális színigazgató–színész viszonya az osztályfeszültségek éleződésével épp ekkoriban értelmeződött át kapitalista vállalkozó és színházi dolgozó ellentétévé. Feltevésem szerint nem volt független az előadások hatósági betiltásától, majd a színészszövetség ezzel kapcsolatos határozott szerepvállalásától, hogy a budapesti színházak, varieték, orfeumok, kabarék és egyéb látványosságok vezetői – tehát a munkaadók – is épp ebben a kiszámíthatatlan átalakulásokban bővelkedő légkörben döntöttek 1918. december 18-án a Budapesti Színigazgatók Szövetségének (a továbbiakban BSZSZ) megalapításáról. A kor szokásainak megfelelően a színigazgatók is megjelentették alapszabályukat és ügyrendjüket. A végrehajtó bizottság élén a színigazgatóként tapasztalt, a fővárosi elitbe beleszületett, ekkoriban az Unió Színházüzemi és Színházépítő Részvénytársaság vezérigazgatójaként tevékenykedő Beöthy László állt. Első elnöknek a legnagyobb magánszínház, a Vígszínház tulajdonos-bérlőjét, Faludi Gábort választották, aki azonban nem sokáig vett részt a szövetség munkájában. Sőt – feltehetőleg a Tanácsköztársaság számára megrázó tapasztalatai után – 1920-ban színházát is eladta.

A BSZSZ megalakulásáról és fontosabb személyzeti döntéseiről három, az OSZK SZT-ben őrzött kötet tudósít. Az egyikben a tagszínházak be- és kilépése, és a vezetőség személyi változásai követhetők nyomon. A másikban kézírásos jegyzőkönyvek olvashatók az alakulás időszakából, a harmadikban pedig a szövetség működésének pénzügyi dokumentációja található. Az első kötet rögzíti a rendes és rendkívüli közgyűlések időpontját. Ebből tudható, hogy az alakuló közgyűlés 1918. december 18-án volt, folytatása pedig 1919. január 8-án. Az első rendes közgyűlést 1920. március 15-én tartották. A szövetség célja – alapszabályuk szerint – gazdasági-érdekvédelmi. „A Budapesti Színigazgatók Szövetségének célja, hogy megvédje és előmozdítsa tagjainak

7 N. N.: Csatlakozás a Nemzeti Tanácshoz. *Budapesti Hírlap,* 38. évfolyam, 1918. november 5. 6.

és a tagok vállalataihoz tartozóknak érdekeit."[8] A színházak képviselői elsősorban pénzügyi felelősséget viselő vezetők voltak: „A szövetség rendes tagjai lehetnek minden budapesti színháznak, varietének, orfeumnak, kabarénak és látványosságok bemutatásával foglalkozó vállalatnak igazgatói, bérlői, tulajdonosai, vagy ezeknek helyettesei."[9] A felvételnél a feddhetetlenség mellett a gazdasági és vezetői kompetenciák hangsúlyozódtak: „az illető a vállalatát a szövetség céljainak megfelelő módon tudja vezetni és képviselni, amely képesség megbírálásánál az anyagi és szellemi szempontok egyaránt mértékadók."[10]

A kezdeti tevékenységről tudósító kézírásos jegyzőkönyvek szerint a magánszínház-igazgatókat zavaró szakmai érdekellentétek, konfliktusok már korábban is jelen voltak a fővárosi színházi életben. Szövetségük megalakulásával esélyt kaptak arra, hogy a vitapartnerekkel ne egyenként, hanem összefogva bocsátkozzanak tárgyalásokba. Az 1919. január 12-i végrehajtó bizottsági ülésen, melyen Beöthy László elnökölt, elsősorban efféle szabályozási, a színigazgatók gazdasági érdekeit sértő ügyekkel foglalkoztak:

> *„Dr. Faludi Jenő szóvá teszi az ad hoc társulatok ügyét. [...] Elhatározza továbbá a bizottság, hogy felhívja a Budapesti Színészek Szövetsége figyelmét arra, hogy a színészszövetség egyes tagjai a kollektív szerződés szellemébe és szövegébe ütköző módon lépnek fel. Felhívja tehát a színészek szövetségét, hogy ezzel szemben szíveskedjék intézkedni. Kimondja a bizottság, hogy szövetségünk tagjai nem adhatnak engedélyt színházaik tagjainak arra, hogy a szövetségi színpadokon kívül fellépjenek."*[11]

Eszerint a két szövetség kollektív megállapodása ún. *closed shop* együttműködési formát jelentett, ami megtiltotta az igazgatóknak, hogy a BSZINSZ-ben nem tag színészt szerződtessenek, a színészeknek pedig, hogy BSZSZ-ben nem tag színházban fellépjenek. Ezzel a sokat hivatkozott, de be nem mindig tartott kölcsönös korlátozással a színházi területen felbukkanó konkurenciát igyekeztek csökkenteni. Az 1919. február 12-i végrehajtó bizottsági ülésen a lapok hirdetési díjait akarták leszorítani, szintén egységes fellépésüktől remélve eredményt. A február 16-i ülés jegyzőkönyvében olvasható egy nem napi problémákat érintő színigazgatói tanúságtétel arról, hogy miként értékelik szövetségük létrejöttét és addigi tevékenységét:

[8] *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék és egyéb látványosságok vezetői) szövetsége alapszabályai.* Budapest, Thália Műintézet R.-T., 1919., 1.

[9] Uo.

[10] Uo.

[11] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 30. d.

„Még nincs egészen két hónapja, hogy elvileg kimondtuk szövetségünk megalakulását, de ez alatt a rövid idő alatt is meggyőződtünk, hogy egészséges és üdvös volt a gondolat. Ma, amikor minden osztály, minden foglalkozási ág, a fizikai és szellemi munkások egyaránt az egyesületben keresik és meg is találják az erőt, nekünk sem volt szabad tovább késnünk. Éreztük ezt a szükségességet a megalakulást megelőző nehéz napokban, amikor a zenészek sztrájkja súlyosbította a helyzetet. Üdvösen éreztük, amikor az együttes eljárás mindkét félre nézve kedvező eredményt ért el.”[12]

Három olyan kifejezés is megjelenik a fenti szövegben – osztály, munkás, sztrájk – melyek az 1918-tól elképzelhetetlen gyorsasággal alakuló, modernizálódó társadalmi környezetből levont színigazgatói tapasztalatokra utalnak. A cirkuszigazgatóknak a BSZSZ-ből való kimaradásának okaként ezen a gyűlésen leszögeztek egy fontos alapelvet, melyet mindvégig betartottak: „Senki sem lehet a mi szövetségünk tagja, aki egy ellentétes érdekű egyesület tagja.”[13] Ez a magánszínházi környezetben hatékony munkaadói érdekvédelemhez elengedhetetlen szabály garantálta a BSZSZ működőképességét, időnkénti eredményességét. Az elsősorban a politikai kontroll érdekében egy szervezetbe kényszerített színházi munkavállalók és munkaadók utódszervezetei (Színművészeti és Filmművészeti Kamara, Színház- és Filmművészeti Szövetség) nem voltak képesek reziliensen működni. Többek közt mivel a kisebb létszámú színigazgatói kar jóvátehetetlenül alulreprezentált maradt a színészekkel szemben.

A Broadway színházszakmai érdekvédelmi szervezeteinek kialakulása

Érdemes utalni rá, hogy a színházszakmai érdekvédelem formálódása területén milyen transzatlanti párhuzamok rajzolódnak ki. Feltehető ugyanis, hogy a Budapesti Színigazgatók Szövetségében 1922-től alelnöki pozíciót betöltő Roboz Imre, aki vígszínházi vezérigazgatóként az amerikai tulajdonossal, Ben Blumenthallal együttműködve irányította a pesti magánszínházi rangsorban első színházát, tudatában volt azoknak a szabályoknak, melyek a Broadway szakmai érdekcsoportjainak viszonyát olyan keményen meghatározták. Nem kizárható, hogy szövetségi alelnöki, majd elnöki tevékenységében időnként támaszkodott a Broadway színigazgatóinak, producereinek érdekvédelmi technikáira.

[12] Uo.
[13] Uo.

Figyelemre méltó párhuzam, hogy az első világháború és a spanyoljárvány időszaka New Yorkban is egy – a színházi ipar modernizációjához kapcsolódó, a pestinél intenzívebb, de időben párhuzamosan zajló – szakmai érdekvédelmi küzdelemmel esett egybe. A Broadwayn már a századelőtől megjelentek a színházi mesterségek érdekvédelmi szerveződései. A *National Alliance of Theatrical Stage Employees* 1910-ben, *a The Dramatists' Guild* 1912-ben alakult. A közösségi érdekvédelemmel nem rendelkező színészek esetében azonban a producerek sokáig rendkívül előnytelen munkafeltételeket voltak képesek kikényszeríteni. A hetekig tartó próbákért nem fizettek, a színészeket szinte bármely ok miatt elbocsáthatták, pénzbüntetéssel sújthatták. Bár a színészek szerveződése, az *Actors' Equity Association (AEA)* már 1913 májusában elindult, de mindössze 112 taggal, hiszen a művészek zöme számára nem tűnt járható útnak, hogy más dolgozókhoz hasonlóan, szakszervezeti formában harcoljanak érdekeikért.

A *Producing Managers' Association (PMA)* így tárgyalni sem volt hajlandó velük egy minden producerre kötelező, a színészek számára elfogadhatóbb munkafeltételeket garantáló szerződésformuláról. Azért is figyelmen kívül hagyhatták a színészszervezet követeléseit, mert a szakszervezeti ernyőszervezet, az *American Federation of Labor* sokáig nem fogadta be tagjai közé az *Equity*t. A színészek harci kedve az USA háborúba lépése után erősödött meg. Francis Wilson AEA-elnök a szakszervezetté alakulás mellett kardoskodott: „Nem hihetjük, hogy a zenészek, és más dolgozók szakszervezetei által alkalmazott módszerek átvétele nélkül elérhetünk egy színész és manager közti méltányos szerződést, erről meg vagyok győződve."[14] 1917-től – ebben az évben alakult a Budapesti Színészek Szövetsége – a New York-i színészszervezet komolyan veendő tárgyalópartnerré vált. A fokozatos radikalizálódás fejleményeként a Broadway színházaiból kiinduló első színészsztrájk 1919-ben robbant ki. Ennek előzménye az volt, hogy bár a *United Managers' Protective Association* és az *Actors' Equity Association* képviselői által véglegesített, minden producerre kötelező szerződésformulát már 1917. augusztus 10-én, nem sokkal az USA hadba lépését követően elfogadták a felek, de karácsonyra világossá vált, hogy a *The Shuberts* színházi tröszt továbbra sem alkalmazza azt, és igyekszik megosztani a színészek összefogását.[15]

Az *Actors' Equity Association* ekkor arra kérte folyamatosan növekvő tagságát, hogy csak *UMPA-AEA* szerződésformulát legyenek hajlandók aláírni. 1919 márciusára odáig nőtt a feszültség, hogy az *Actors' Equity Association* *„closed shop"* együttműködési formát követelt, tehát megtiltotta volna a pro-

[14] Shane, Rachel: Inciting the Rank and File: The Impact of Actors' Equity and Labor Strike, 5. http://barnettcenter.osu.edu/sites/default/files/2019-08/inciting_the_rank_and_file.pdf – (Utolsó letöltés: 2021. 04. 20.)

[15] N. N.: Actors win consession. *The New York Times,* 1917. Aug., 11. 7.

ducereknek a nem *Equity*-tag színészek szerződtetését. A *Producing Managers' Association* ezt nem fogadta el, és májusban jogi útra terelte a munkaügyi konfliktust. Júliusban azonban az *American Federation of Labor* tagjai közé fogadta a színészszövetséget, jelentősen megnövelve ezzel társadalmi erejét. E háttértámogatással a Broadway színészei 1919. augusztus 6-án a munkabeszüntetés mellett döntöttek, hatalmas veszteséget okozva a producereknek. 37 produkció állt le, 16 premier maradt el. A pestihez hasonlóan demokratizálódó, munkavállaló-párti közhangulatban a sajtó és a közvélemény is a sztrájk mellé állt. A *The Shuberts Organization* pénzügyi erejét kihasználva megfélemlítő pereket indított, pénzügyi kompenzációt követelve veszteségeiért az *Actors' Equity Association* tagjaitól. De az egy hónapos, más amerikai városokra is kiterjedő színészsztrájk szeptember 3-án végül megegyezéssel zárult. A producerek lemondtak a perekről és a sztrájkolók elleni fellépésről. A megállapodásban a színészek – máig tiszteletben tartott – munkavállalói jogai domináltak. Ettől az időtől kezdve egy rendkívül erős *Actors' Equity Association*, színészszakszervezet állt szemben a Broadwayn a tőkeerős producerekkel.

A Budapesti Színigazgatók Szövetsége szervezeti felépítése

Ahogy az alábbi, a tisztikar tagjait listázó táblázatból is kitűnik, a BSZSZ-nek kezdettől olyan létszámú irányító testülete volt, mely hatékony működést tett lehetővé. (Ezt a későbbi színházi szövetségek nagy létszámú elnökségei miatt fontos megjegyezni, melyeknek már létszámuknál fogva is feltehetőleg inkább reprezentatív és nem irányító funkciójuk volt.) Az elnök pozíciója a BSZSZ-ben meghatározó volt:

> *„Az elnök képviseli a szövetséget kifelé. A határozatokat, értesítéseket aláírja, pénzösszegeket folyósít, átveszi a beérkezett ügyiratokat és az összes ülés, illetőleg közgyűlés határozatai értelmében elintézi őket. Közgyűlési határozat hiányában, fontos esetekben, az elnök kikéri az összes ülés határozatait. A szavazatok köriratban, írásban is bekérhetők. Szavazat-egyenlőség esetén az elnök dönt."*[16]

Az első elnök a Vígszínház bérlő-tulajdonosa, Faludi Gábor volt; hogy a BSZSZ végig milyen erősen kötődött a pénzügyileg legmegalapozottabb

[16] *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék és egyéb látványosságok vezetői) szövetsége alapszabályai.* Budapest, Thália Műintézet R.-T., 1919.

pesti magánszínházhoz, mutatja, hogy ügyvezető igazgatója kezdettől végig dr. Komor Gyula, a Vígszínház dramaturgja volt. A szövetségnek többször is át kellett alakítania alapszabályát. Az 1936-ban kiadottban már nem szerepeltek felvehető tagként a látványosságok vezetői. Ekkorra a szövetség mindinkább igyekezett magát elkülöníteni a korban a színháznál alacsonyabb presztízsűnek tekintett, színpaddal nem rendelkező szórakozási formáktól, s magát a társadalmi nyilvánosságban a nemzeti kultúra formálójaként reprezentálni. A szövetség hatékonyságát illetően lényeges, hogy a BSZSZ végig alig változó keretszabályok szerint működött. Állásfoglalásai meghatározóak voltak a fővárosi magánszínházak működésére, problémakezelésére vonatkozóan. Ha a szövetség működésének kezdetét vizsgáljuk, feltűnő a mulatók markáns jelenléte. Feltehető, hogy a húszas évek elején a színház–mulató közti szimbolikus különbségtétel még kevésbé volt meghatározó.

Táblázat 14

A BSZSZ alakuló közgyűlésén résztvevő vállalatok képviselői

Az első alakuló közgyűlésen, 1918. december 18-án részt vettek:	**Az alakuló közgyűlés folytatásán, 1919. január 8-án jelen voltak:**
Bálint Dezső	Bálint Dezső
dr. Bárdos Artúr	Beck Károly
Beck Károly	Beketow Mátyás
Beöthy László	Beöthy László
Faludi Gábor	Faludi Gábor
dr. Faludi Jenő	dr. Faludi Jenő
Faludi Miklós	Bródy István
Faludi Sándor	Elsner Adolf
Halmay Árpád	Halmay Árpád
Keleti Herman	Keleti Herman
dr. Kovács Jenő	dr. Kovács Jenő
Lázár Ödön	Lázár Ödön
Leopold Gyula	Leopold Gyula
Ribner Miksa	Ribner Miksa
Roboz Imre	Roboz Imre
Rott Sándor	Rott Sándor
Steinhardt Géza	Steinhardt Géza, Szász János
Sziklay Kornél	Sziklay Kornél

Az első alakuló közgyűlésen, 1918. december 18-án részt vettek:	**Az alakuló közgyűlés folytatásán, 1919. január 8-án jelen voltak:**
dr. Szirmay Albert	Vámos Árpád
Ungerleider Mór	Wertheimer Elemér
Vámos Árpád	Wildmann Sándor
Bevétetnek: Koske Henrik	
Beketow Mátyás cirkuszigazható	

Táblázat 15

A BSZSZ-be az alakuló közgyűlésen belépő budapesti színházak és mulatók

Az alakuló közgyűlésen, 1919. január 8-án belépő vállalatok:	**A színházak képviselőinek száma:**
Andrássy úti Színház	1 szavazat
Apolló Színház	1 szavazat
Belvárosi Színház	1 szavazat
Fővárosi Orfeum	2 szavazat
Intim Kabaré	1 szavazat
Király Színház	2 szavazat
Kis Komédia	2 szavazat
Kristálypalota	1 szavazat
Magyar Színház	2 szavazat
Magyar Színpad	1 szavazat
Margitszínház	2 szavazat
Medgyasszay Színház	1 szavazat
Nemzeti Royal Orfeum	2 szavazat
Télikert	1 szavazat
Városi Színház	2 szavazat
Vígszínház	2 szavazat

Forrás: OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 30. d.

Az alakuló közgyűlésen végül a cirkuszok, a Kedélyes Kabaré, a Kis Színház és a Modern Kabaré nem léptek be a szövetségbe. A vezetőséget három évre választották. Az elnök Faludi Gábor lett. A tisztikar a következőkből állt: alelnök: Beöthy László; tagok: Bálint Dezső, dr. Kovács Jenő; pénztáros: Lázár Ödön; ellenőr: Ribner Miksa; titkár (utóbb ügyvezető igazgató): dr. Komor Gyula. A végrehajtó bizottság tagjai: dr. Bárdos Artúr, Beöthy László, dr. Faludi Jenő, dr. Kovács Jenő, Roboz Imre, Steinhardt Géza és Szász János. Roboz és Bárdos tehát a kezdetektől irányítóként volt jelen a vezetőségben.

A kötet nyilvántartja a vállalatok – a tagok ekként tekintettek önmagukra – szövetségbe küldött képviselőit is. Ebben a listában a BSZSZ egész működési idejére vonatkozóan 137 név szerepel. Az, hogy a vezetőséget a színházak képviselői önmaguk közül, demokratikusan választották, feltehetőleg hozzájárult a gördülékeny ügymenet kialakulásához egy állandó válságoktól fenyegetett, gyors reagálást, rugalmas alkalmazkodást követelő közegben. A pesti magánszínházi mezőben alakult két – színigazgatói és színészi – szövetség tekintélyét mutatja, hogy a munkaügyi viták eldöntésre alakult választott bírósági ügyekben a „színész-bírók" a legkiválóbb művészek közül kerültek ki. Csortos Gyula, Góth Sándor, Hegedűs Gyula, Horváth Jenő, Ódry Árpád, Rátkai Márton, Törzs Jenő is szerepelt e listán.

A BSZSZ-nek a színházi érdekvédelmi szervezetek között elfoglalt pozíciójáról egy későbbi levél tudósít, melyet a magyarországi színházi mező működésének megértése érdekében itt idézek. A levelet Roboz Imre BSZSZ-elnök írta 1938. július 28-án, bevezető tájékoztatásként két, a színházi szférához korábban nem kapcsolódó jogász számára, akiket a BSZSZ érdekképviseletével bíztak meg a Színművészeti és Filmművészet Kamara megalakulásának időszakában. A címzettek feltehetőleg jelentős lobbierővel rendelkeztek, ugyanakkor a színházi területen járatlanok voltak. Így Roboz nagyon világosan vázolja számukra a két világháború közötti fővárosi és vidéki színházi erőviszonyokat:

„Nagyságos Dr. Mezey Lajos országgyűlési képviselő és dr. Óvári Fodor Lajos ügyvéd uraknak. Igen tisztelt Uraim!

Legutóbbi beszélgetésünkre való hivatkozással a Színművészeti Kamara tárgyalási anyagának helyes megismerése céljából bátor vagyok informálni Önöket az országban ezidőszerint működő színházi és rokonszakmai testületekről.

Ezidőszerint a következő intézmények sorolhatók e tárgykörbe:

1. Budapesti Színigazgatók Szövetsége: tagjai sorába tartoznak az összes fővárosi magánszínházak, – tehát az Opera, Nemzeti és annak Kamaraszínháza kivételével – minden budapesti színház.

2. Budapesti Színészek Szövetsége: ennek a testületnek tagjai sorába tartoznak a főváros területén működő színészek, a szerződésnélküliek is, az állami színházak tagjainak kivételével. Ez utóbbiak is tagjai lehetnek a szövetségnek, de a tagság számukra nem kötelező. Viszont a Budapesti Színigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége között fennálló kollektív szerződés értelmében a magánszínházak tagjai automatikusan vállalják szerződéskötésükkel egyidejűleg a Budapesti Színészek Szövetségébe való belépés, illetve az abban való tagság kötelezettségét.

A Budapesti Színészek Szövetsége autonómiáját a belügyminiszter a kultuszminiszterrel egyetértőleg több mint két évvel ezelőtt felfüggesztette, és a szövetség ellen vizsgálatot rendelt el, aminek lefolytatására és a szövetség ügyeinek vitelére miniszter biztosi minőségben kiküldte dr. Antalfia Antal kultuszminisztériumi min. tanácsost. A vizsgálatot lefolytatták, de a szövetség további sorsára nézve az illetékes minisztérium mindezideig nem döntött, és valószínű, hogy a Színművészeti Kamara felállításával kapcsolatosan történik majd valamiféle döntés. A szövetség taglétszáma: 1000.

3. Országos Színészegyesület. Ez a körülbelül hetven év óta fennálló testület a vidéki színészet szervezete. Tagjai az országban – Budapest kivételével – működő színházak tagjai, de egyszersmind az illető színházak igazgatói is. A szövetség a kultuszminisztérium felügyelete alatt áll és annak kebelében folytatja működését az Országos Színészegyesület Nyugdíjintézete is, amely utóbbinak tagjai is a vidéki színészek soraiból kerülnek ki. Az Országos Színészegyesület feladatkörébe tartozik javaslatot tenni a kultuszminiszternek a vidéki színigazgatói koncessziók kiadása iránt.

Azokban a vidéki városokban, amelyeknek saját színházépületük van, és amelyek ezenfelül még bizonyos szubvenciót is adnak, a város pályázatot hirdet a színigazgatói koncesszióra. Amelyik igazgató ezt a várostól elnyerte, a kultuszminisztertől kér működési engedélyt. Ezeket az igazgatói kérvényeket véleményezi az Országos Színészegyesület, amely véleménynek figyelembevételével, de természetesen saját belátása szerint, a kultuszminiszter adja meg a koncessziót. A kisebb városokban, ahol nincs önálló színházépület, hanem csak bérelt helyiségekben, terekben működnek a társulatok, a helyi hatóságoktól függetlenül ad a kultuszminiszter az igazgatók számára működési koncessziót. Az egyesület taglétszáma: 980.

A fővárosban, ahol sem ingyen színházépületet, sem pedig szubvenciót a színigazgatók nem kapnak, a játszási engedélyt Budapest székesfőváros polgármestere adja meg. Az engedély kiadása előtt a folyamodó személyére és megbízhatóságára vonatkozóan a polgármester, ha nem is törvényes ren-

delkezés alapján, de az utóbbi évek során kialakult gyakorlat folyományaképpen véleményt és javaslatot kér a Budapesti Színigazgatók Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége elnökségétől. A polgármestertől nyert színháznyitási politikai engedély alapján a játszási engedélyt Budapest székesfőváros főkapitányi hivatala adja meg, de ez csak formalitás, mert főképp a rendőri ellenőrzésre és szolgálat kivezénylésére vonatkozik.

A színházi testületek körébe szoktuk sorolni még:

4. A Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete, amelynek tagjai azok az írók és zeneszerzők, akiknek művei magyarországi színpadokon színre kerültek.

Helyesnek véltem igen tisztelt ügyvéd urakat a fentiekről tájékoztatni és maradok őszinte nagyrabecsülésem kifejezésével készséges hívük."[17]

A fenti kulturális kontextusban folyt tehát a BSZSZ-vezetőség fővárosra vonatkozóan mindenképp irányító jellegű tevékenysége 1919 és 1939 között. Ennek során a tisztikar tagjai hivatali és személyes kapcsolatokat alakítottak ki a politikai és gazdasági elit tagjaival, de a vezetőség munkájában politikusok közvetlenül nem vettek részt.

[17] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3122.

AKCIÓTÍPUSOK, BESZÉDMÓDOK

A szövetség irattárának tanúsága szerint az üléseken elsősorban gazdasági, pénzügyi kihatású ügyekkel foglalkoztak. E tevékenységformák vázlatos, egy-egy példával történő bemutatásával világossá válhat, hogy 1. ügykezelésük mennyiben tért el az utódszervezetek irányítóiétól, 2. miként tárgyaltak a pesti színigazgatók egymás között, 3. milyen stílusban fogalmazták meg igényeiket a hatóságok vagy más érdekvédelmi szövetségek (színészek, színpadi szereplők, zenészek) számára. A BSZSZ nagy terjedelmű iratanyagát 1930-tól vizsgáltam módszeresen, így a példák döntőn ebből az időszakból származnak.

A színészmunkanélküliség kezelése

1949-től gyakran hangoztatott érve volt a sajtónak, hogy a színházak államosítása véget vetett a színészek munkaerőpiaci kiszolgáltatottságának. A szovjet mintájú átszervezés tényleg foglalkoztatásuk magánszínházinál nagyobb biztonságát jelentette. 1952-től pedig már az évadok végén sem kellett aggódniuk, mivel határozatlan idejű állami alkalmazottakká váltak, ahogy erről a Népművelési Minisztérium körlevele informál:

> *„A jövőben a munkaviszony állandó. Azt felbontani csak a munkatörvényben feltüntetett nyomós indokok alapján, illetve súlyos fegyelmi vétség esetén lehet. A rendelet életbelépése után nem lehet senkit egyszerűen indok nélkül az utcára tenni, mint eddig minden évad végén felmondás nélkül ki lehetett tenni bárkit. Az addigi évadvégi bizonytalanság helyére a stabilitás, az állandó alkalmaztatás lép, ami örök és eddig elérhetetlen vágya volt minden színészünknek, akiknek zöme még elevenen emlékszik a néhány hónapos szerződések idejére, a hosszú nélkülözésekre."*[1]

A szocialista korszakban a színészek állami alkalmazottá válásának elsősorban pozitív egzisztenciális következményeit hangsúlyozták. Ugyanakkor rövidesen kiderült, hogy a társulatok mozdíthatatlansága káros hatással van a kreativitásra. A színészi foglalkoztatás változásait érdemes tehát társada-

[1] MNL OL XIX-I-3-a Népművelési Minisztérium általános iratok (1949-1957) 239. d. Népművelési Minisztérium Körlevele Budapest, 1952. június 20.

lomtörténeti keretben is vizsgálni, hiszen a kérdésnek nem pusztán szociális, de művészeti vetületei is vannak. A pesti magánszínházak 1930–1932 közötti munkaerőhelyzetének elemzése sem csak a színészek tagolt társadalmi csoportjának növekvő egzisztenciális bizonytalanságára világít rá, hanem a fővárosi színházi trendek és repertoár alakulásának megértéséhez is szolgáltat adalékokat. Például a darabválasztást és a művészi kockázatvállalást illetően. Ezt az összefüggést demonstrálja Bródy István rendező-igazgató 1932. augusztusi megjegyzése: „Ebben a pillanatban oly műfajra gondolok, amely csak három játszó szereplőt foglalkoztat. Nem kell kórus, statisztéria. Néhány ember nótázzon, ez az üzlet, ezért béreltem ki a színházat."[2]

Forrásom, a Budapesti Színigazgatók Szövetségének (továbbiakban BSZSZ) az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában őrzött feldolgozatlan iratanyaga különféle beszédhelyzetekben láttat bele munkaadók és munkavállalók dialógusába. Vizsgálódásom célja nem gazdaságtörténeti: elsősorban a színigazgatók és a színészek válságértelmezéseit elemzem, a foglalkoztatottsággal összefüggésben. A BSZSZ-ülések jegyzőkönyveiből kiolvasható a különböző műfajokat, tőkeerőt, művészi és társadalmi presztízst reprezentáló tagszínházak és kabarék vezetőinek egymás közötti érvelése és a Budapesti Színészek Szövetsége (továbbiakban BSZINSZ) képviselőivel követett tárgyalási taktikája. A kronologikusan rendezett, számmal jelölt iratgyüttesekből feltárul tehát a színészek képviselőinek érdek- és munkahelyvédő retorikája is. A BSZINSZ tagsága a színigazgatókénál heterogénebb volt: a munkanélküli színésztől, a kardaloson, a fix fizetéses társulati tagon keresztül a felléptidíjas sztárig mindenkinek be kellett lépnie, ha BSZSZ-tagszínházban kívánt színpadra lépni.

A gazdasági válság kontextusa

A 1930–1932-es időszakban volt néhány olyan világgazdasági léptékű külföldi esemény,[3] illetve az ezekre reagáló belföldi intézkedések,[4] melyek feltétlenül hatással voltak a színészek munkaerőhelyzetére. A válság dinamikája Magyarországon így írható le:

[2] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2337.

[3] A New York-i tőzsde összeomlása 1929 októberében, a bécsi Creditanstalt csődje 1931 májusában, majd a júliusban a német kormány által elrendelt bankzárlat.

[4] Az 1931 júliusában bekövetkező bankzárlat, a kötött devizagazdálkodás bevezetése, a Bethlen-kormány augusztus 19-i lemondása, a fizetések többszöri leszállítása az állami és magánszférában (a fővárosi alkalmazottaknál ez 32%-tól 20%-ig terjedt), majd 1931 decemberében a külföldi kifizetések megtiltása.

> *„A gazdasági életnek már 1929 ősze óta tartó depressziója tudvalevőleg 1931 dereka után rövid idővel alakult át Magyarországon akut válsággá; az átalakulás a magyar kormány által 1931. június 14-én elrendelt bankzárlattal, tehát a pénzintézeti élethez szorosan hozzátartozó eseménnyel jutott nyilvánosan kifejezésre."*[5]

A megállapítás Szigeti Gyula *A gazdasági válság Budapest életében* című kötetéből származik, melyben a termelés, a kereskedelem, a költségvetés, valamint a „szociális és népmozgalmi vonatkozású életjelenségek" statisztikai adatait elemzi. Az ipar különböző ágainak 1928-tól megadott, általában csökkenő termelési és foglalkoztatottsági adatsorai mellől a „színházi ipar" működéséről tanúskodó számok hiányoznak. Mégis abból a feltételezésből indulok ki, hogy a válság tünetei: az áresés és a keresletcsökkenés, a munkanélküliség növekedése, a munkásság, valamint az állami- és a magánalkalmazottak fizetésének többszöri leszállítása negatívan hatott a magánszínházak látogatottságára, így jövedelmezőségükre, majd ennek következtében foglalkoztatáspolitikájukra.

Színház és ipar összekapcsolása azért releváns itt, mert a BSZSZ-tag magánszínházak profittermelő célúak voltak. Időnként jelentős művészi értékű produkciók is születtek bennük, utalhatunk például a Bárdos Artúr rendező által vezetett Belvárosi Színházra, vagy a korabeli magyar- és nemzetközi drámairodalomból válogató Vígszínházra. Szubvenció híján azonban a bérlő-igazgatóknak elsősorban a befogadók elváráshorizontjához kellett igazodniuk. Ügyelve arra, hogy az átlagbevétel az előadások esetén nagyobb legyen az átlagköltségnél. Az amúgy sem túl széles pesti színházba járó réteg fizetőképessége a válság hatására visszaesett. Az élőmunkaigényes, szolgáltatás jellegű színházi előadások esetén pedig legalább 65%-os látogatottság és bizonyos hosszúságú előadásszéria szükségeltetik ahhoz, hogy egy produkció létrehozásába (próba, díszlet, jelmez, rendezés, szerzői jogdíj stb.) befektetett tőke, plusz az egyes előadások előállításának költsége megtérüljön.[6]

A színigazgatók és színészek közti érdekegyeztetés mechanizmusa

Az 1918-ben alakult BSZSZ igazgató vagy bérlő tagjai egymásnak is versenytársai voltak. Vállalkozásaikat bizonnyal erősebben érintették az 1929 végé-

[5] Szigeti Gyula: *A gazdasági válság Budapest életében*. Budapest, Központi Statisztikai Hivatal, 1940, Statisztikai közlemények 76, 106.

[6] Jánossy Dániel: *Közpénz a kultúrára. Elvi alap és a hazai színjátszás példája*, 28. http://szinigazdasag.hu/images/TANULMNY_kultra_s_sznhz.pdf (Utolsó letöltés: 2021. 03. 31.)

től érezhető negatív gazdasági hatások, mint az állami támogatással működő, e szövetségben nem tag Nemzeti Színházat vagy az Operát. Az 1930-ban nyolc színházat és két orfeumot tömörítő, elsősorban gazdasági érdekvédelmi célú szövetség ügyeiben a végrehajtó bizottság határozott. Az ülésjegyzőkönyvekből azonban világos az alelnök, majd 1931-től elnökké választott Roboz Imrének, a Vígszínház vezérigazgatójának meghatározó szerepe a döntéshozatalban. Hogy ebben célratörő tárgyalási taktikája, rugalmas alkalmazkodási képessége, reziliens személyisége volt-e a meghatározó, vagy a Vígszínház mögött álló amerikai tőke: nem derül ki a jegyzőkönyvekből. A BSZSZ-nek a fővárosi színész-munkavállalók érdekvédelmi tömörülésével, a BSZINSZ-szel megállapodásra kellett törekedni, hiszen a magánszínházi mező gördülékeny működése elsősorban a két szövetség kollektív megállapodásán alapult. Ebben fektették le a színészszerződések megkötésének és felbontásának rendjét, határozták meg a minimálbért, a munkaadók és a munkavállalók jogait és kötelességeit. A megállapodást évente jóváhagyták, vagy ha a gazdasági környezet változott, az évad meghatározott időpontjában bármelyik fél felmondhatta. Ilyenkor új tárgyalások indultak. A színházi érdekvédelmi szervezetek egyeztetésre, rugalmas adaptációra törekvő üzemmódja általában is jellemző volt a korban. A színészekkel folytatott tárgyalások formálisan demokratikus keretek közt zajlottak. Azok tartalmát a tagság is megismerhette, hiszen a paritásos bizottság tárgyalási jegyzőkönyvei közül néhány meg is jelent a *Színészek Lapja* című BSZINSZ-közlönyben.

A fővárosi színészmunkanélküliség számai (1929–1932)

Mivel a magánszínházi szféra – akár a színigazgatók, akár a színészek oldaláról – a XIX. századtól szinte állandóan válságdiskurzusban kommunikált, érdemes megvizsgálni, hogy adatok alátámasztják-e a fővárosi színészmunkanélküliség növekedését az 1930–1932-es időszakban. E kérdés jelentőségét növeli, hogy 1929/1930 fordulóján a teátrumok személyzetének döntő hányada, a 3892 színházi alkalmazott 78,5%-a, 3056 fő a fővárosban élt. Közülük 250 férfiszínész, 204 színésznő, illetve 549 férfi kari, illetve 520 női kari tag (statiszta) működött Budapesten. Magyarországi összlétszámukat tekintve a színészek és színésznők kb. 60%-a, míg a férfi és női kari tagok több mint 80%-a.[7]

Az éves szerződéssel rendelkező fővárosi színészekről tájékoztató adatokat a Lajta Andor által szerkesztett és évente kiadott *Filmművészeti évkönyv-*

[7] Elekes Dezső: i. m. 183.

ben találtam, mely a színházak által beküldött társulati taglistákat közölte. Az alábbi áttekintésben csak az évadszerződéssel rendelkező színészek és színésznők számának változására koncentrálok. A férfi, majd a női színészlétszámot adom meg az 1929-es és az 1933-as évkönyv adatait összegezve. A Nemzeti 43–35-ös férfi, illetve 32–28-as színésznői létszámcsökkenéséből látható: az állami színházat is érintette a válság. A némi fővárosi támogatással működő Városi Színháznak (mai Erkel Színház) 1929-ben még 27 szerződtetett férfi és 23 női tagja volt, 1932-től azonban már a társulat nélküli Labriola Varieté működött az épületben. A Vígszínháznál az 1929-es és 1933-as csökkenő adatok: 19–12 színész, 18–9 színésznő. A Magyar Színházban hasonló a tendencia: 18–13, illetve 11–10. A Belvárosi Színháznál viszont nőtt a szerződtetett tagok száma 1929-hez képest: 10–14 színész, 11–13 színésznő. Az 1929-es évkönyv szerint még 14 színészt és 11 színésznőt alkalmazó Új Színház 1932 elején megszűnik, akárcsak a Városliget mellett működő Budapesti Színház. Utóbbi az 1929-es évkönyvben még 7 szerződtetett férfi, és 9 női taggal szerepel. A trend hasonló az operettekre specializálódott Király Színházban is. Az 1929-es 10 szerződtetett színésszel és 6 színésznővel szemben 1933-ban „a társulat szervezés alatt van."

Az ugyancsak operetteket kínáló Fővárosi Operettszínházban a férfi és a női tagok száma is csökken (13–10, illetve 15–5). A kisszínházakban a férfi színészek száma némileg nő 1929 és 1933 között, míg a színésznőké csökken. Az Andrássy úti Színháznál 7–8, illetve 10–7, a Terézkörúti Színpadnál 9–10, illetve 13–8 az adat. A Royal Orfeum esetében 5–5, illetve 8–5 a szerződtetett színészek és színésznők száma. A növekvő munkanélküliség hatására alakuló új színházi vállalkozások – zömében kabarék – sem alkalmaztak sok színészt. A Bethlen-téri Színpad az 1933-as évkönyvbe nem küldött adatot, az előző évben azonban még 7 színész és 9 színésznő tagja volt. Az 1932 szeptemberétől működő Kamara Színház 15 színészből és 12 színésznőből álló társulatot jelentett az 1933-as évkönyvbe. Az ugyanakkor nyíló Pesti Színház pedig 8 férfi és 13 női tagot szerződtetett. A Steinhardt Színpadnak az 1933-as évkönyv szerint 4 színész és 5 színésznő alkalmazottja volt. Összegezve azt találjuk az 1929-es évkönyv szerint, hogy fix fizetéses pesti magánszínházi színész 153, színésznő pedig 147 volt. Az 1933-as évkönyv adatainak összeggzett száma már csak 93, illetve 83. A teljes évadra szerződtetett színészek száma tehát mindkét nemben kb. egyharmaddal csökkent.

Még árulkodóbb, ha a Lajta Andor évkönyvében ugyancsak szereplő, éves szerződéssel nem rendelkező BSZINSZ-tagok listáit vizsgáljuk. Bár e névsorban nem feltétlenül csak a munkanélküliek szerepelnek, hanem szerepekre szerződő sztárok is, mint az 1929-es kötetben megjelenő Biller Irén, Fedák Sári, Péchy Erzsi, Simonyi Mária, de zömük szerződéshez nem jutókból áll. Az 1929-es évkönyvben 73 színész (és 17 hivatásos kardalos) szerepel e név-

sorban, 106 színésznő (és 15 hivatásos női kardalos) mellett. Az 1933-as évkönyvben már 119 színházhoz nem kötődő pesti színész és 117 színésznő soroltatik fel. A színészek munkahelyvesztése a közérdeklődést keltő, számos nyilvános önreprezentációs csatornával rendelkező szférában komoly indulatokat gerjesztett és kiterjedt diskurzustömeget indukált.

Társulat vagy sztár?

A BSZSZ a színészeket érintő megszorításokat külső és belső kommunikációjában szinte kizárólag pénzügyi problémákkal (közterhek növekedése, hangosfilm konkurenciája, nézőszám csökkenése) magyarázza. Ugyanakkor a korabeli szakmai fórumokon a magánszínházak 1930-tól széles körben tárgyalt válságát a színigazgatók hibás foglalkoztatás- és üzletpolitikájának, az amerikai filmstúdiókban meghonosodott sztárrendszer átvételének is tulajdonítják. Úgy vélik, ez a törekvés hozott létre hatalmas jövedelmi különbségeket a színészek között. Tény, hogy egyes színigazgatók, egymásra licitálva, olyan magas fellépti díjat és garantált előadásszámot ígértek a számukra garantáltan közönségvonzónak tűnő sztárnak, melyet aztán nem tudtak teljesíteni. Ezek az ügyek rendre a választott bíróságon végződtek, ahogy az alább bemutatandó két esetben is. Péchy Erzsi operettprimadonna 1931. április 28-i levelében így összegzi panaszát:

> *„A Fővárosi Operettszínház és a Városi Színház bérlőigazgatói, Sebestyén Dezső és Sebestyén Géza 1930. évi szeptember hó 1-étől 1933. augusztus 31-ig terjedő három évre szerződtettek engem, mint operett- és énekesprimadonnát, garantált évi 150 fellépésre a Fővárosi Operettszínházban, a Városi Színházban és a Budai Színkörben. [...] Fizetésem minimuma fellépésenként 200 pengőben állapíttatott meg."*[8]

Péchy a választott bíróságtól olyan ítéletet kér, mely által hozzájuthat a „meg nem fizetett 10.480 pengőhöz"[9]. A peres felek között létrejött június 3-i megegyezés szerint az igazgatóknak a garantált fellépések elmaradásáért 8250 pengőt kell(ene) részletekben törleszteni a primadonnának. Persze képtelenek. Szintén a sztárgázsi kockázataira utal egy másik primadonna, Lábass Juci és Ferenczy Károly igazgató (Városi Színház) 1931. november 16-i, választott bíróság előtti vitája. Lábass először 30 majd 28 fellépés díját reklamálja, összesen 5600 pengőt követel. Őt is esténként 200 pengős fellépti díjjal

[8] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2162.
[9] Uo.

szerződtették (ez több volt, mint egy átlagos havi fizetés). A választott bíróság 3000 pengő követelést ítél jogosnak a le nem játszott előadásokért. Az alperes igazgató hiába hivatkozik arra, hogy Lábass több fellépése betegsége miatt maradt el és hogy a színésznő „rossz házakat vonzott". Az ítélet indoklásában felmerül a szerződés életszerűtlensége is: „Köztudomású, hogy a múlt szezonban, akkorra, amikorra a szerződés szólt, a színházi viszonyok általában, és így a Városi Színházban is, igen kedvezőtlenek voltak, tehát jóformán gazdasági lehetetlenülés forog fenn, hogy a szerződést egész terjedelmében teljesítse az alperes."[10] A kiemelten magas fellépti díjak a nagy nézőterű, elsősorban operetteket kínáló színházaknál voltak jellemzők. A válság hatásaitól érintett nézők azonban nem tudtak annyi jegyet venni, mellyel a költséges produkciók kifizetődővé válhattak volna. Így 1930–1932 között a Király Színház, a Fővárosi Operettszínház és a Városi Színház állandó pénzügyi vészhelyzetben működött, bérlői változtak, a Városi be is zárt.

Hány hónapra szól az éves szerződés?

A BSZSZ hatóságokkal folytatott kommunikációjának központi témája 1930-ban az „idegen nyelvű beszélőfilm" konkurenciája elleni védelem sürgetése volt. Ezen kívül a közterhek, a rendőrségi, tűzoltó- és áramdíjak csökkentéséért, valamint a vigalmi adó eltörléséért petícióztak, nem túl sok eredménnyel. A színészek munkakörülményeit 1930-ban a tíz hónapos éves szerződés BSZSZ által kilenc hónaposra rövidítési szándéka érintette elsősorban negatívan. Az idea az 1930. április 23-i ún. „összes ülésen" merült fel. Az addig érvényes kollektív szerződés szerint a tagok a nyári szünet két hónapjára nem kaptak gázsit. Ez az új szerződés szerint háromra bővült volna, burkolt fizetéscsökkentést jelentve. Roboz Imre a BSZINSZ tárgyalódelegációja számára e megszorítást a színházi szezon rövidülésével magyarázta: „Nyitott kaput döngetnék, ha azt mondanám, hogy a viszonyok megváltoztak. A szezon túl van dimenzionálva. […] Tessék azt venni, hogy maga a színház, mint intézmény, beteg. Ha a színház nem virul, redukálni kell az egész vonalon az igényeket."[11] Dr. Molnár Dezső, a BSZINSZ jogász ügyvezető elnöke[12] a szokásos érdekképviseleti koreográfia szerint megdöbbent, Hegedűs Gyula színész elnök pedig kitartott a tíz hónapra szóló szerződés és a színházak számára kötelezően szerződtetendő, meghatározott számú társulati tag szabálya mellett: „ezek olyan szociális, sarkalatos pontok, amelyektől tágítani nem

10 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2217.

11 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2070.

12 Dr. Molnár a BSZINSZ ügyvezető elnöksége mellett tagja a Filmipari Alap felügyelőbizottságának, valamint a cenzúrabizottságnak is. 1930 októberében magyar királyi kormányfőtanácsosi címet kap.

lehet a saját szövetséggel szemben való felelősség folytán."[13] További nehéz tárgyalások vezettek az új szövetségközi megállapodás megkötéséhez, melyben volt egy kilenc, és egy tíz hónapra szóló szerződéstípus, tehát ez a vita is kompromisszummal zárult.

Utólagos szerződésrevízió

A gazdasági válság jelei 1931 nyarától lettek nyilvánvalóak. De a mindig keményen fogalmazó üzletember-színigazgató, Wertheimer Elemér már a január 6-i összes ülésen javasolja a színészekkel kötött szerződések utólagos revízióját.[14] A helyzetet *vis maior*-ként írja le: „Amikor a szerződéseket megkötöttük, nem tudtuk elképzelni, hogy a karácsonyi előadásokra, Szilveszter második előadására nem lesz telt ház, azt sem képzeltük, hogy az állam redukálja a fizetéseket, hogy nekünk le kell mennünk a helyárakkal. Csupa nóvum előtt állunk és le kell vonnunk a konzekvenciákat."[15] A demokratikus formákat betartó, de az elitek háttéregyeztetésének módszerét sem megvető Roboz Imre felajánlja, hogy a színészszövetség reakcióit kipuhatolandó, diszkrét formában érintkezésbe lép egy-két ottani vezető taggal. A szerződések revíziójának ötlete azonban csak az április 25-i összes ülésen, az új szövetségközi megállapodással kapcsolatban bukkan fel újra.[16] Roboz szerint ebbe bele kellene venni egy, a gázsik revízióját a szezon folyamán is lehetővé tevő passzust.

Az új színi évad kezdetén, 1931. szeptember 30-án a BSZSZ vezetősége a nyár végi országos pénzügyi, politikai krízis hatására válsággyűlést tart. Ezen Lázár Ödön, a Király Színház mindig látványos gesztusokra hajló, nem túl konstruktív igazgatója azt javasolja, hogy a „színházak beszéljenek össze, szombaton és vasárnapon kívül mindegyik színház csak egy napon játszszék", vagy alakuljanak konzorciummá.[17] Utóbbi ötletet az igazgatók nem támogatják, ahogy a színházbezárást sem. A szerződések revízióját (fizetéscsökkentés) inkább szeretnék, de a megvalósítás módja és a mérték kétséges.

13 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2070.

14 Wertheimer Elemér (1898–1967) Az Andrássy úti Színház tulajdonos-igazgatója, illetve 1929-től Marton Sándorral, Heltai Jenővel és Bródy Pállal a Belvárosi Színház egyik bérlője.

15 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2144.

16 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2194.

17 Bródy István igazgató így írja le ezt a vidéki színjátszásban gyakori formát: „Nem tudtam fizetni a tagokat és így kénytelen voltam a vezetést átengedni a konzorciumnak. Nem mindenki tudja, mi egy színházi konzorcium, hát elmondom. Valami szükséges rossz. Átmenet az élő színházból – a bukásba. Még nem mondott le jogairól az igazgató, csak ideiglenesen ruházza át a tagokra. Az ilyen konzorciumokból csak nagy ritkán kerül vissza a színház a direktor kezébe." Bródy István: *Mindenki benne van. Egy színigazgató naplójából*, Budapest, Sárik-Nyomda, 1937, 74.

Dr. Bródy Pál rendező, ekkoriban a Belvárosi Színház társigazgatója a kormányzattól várna segítséget: „Viszont, ha az állami színházaknál az érvényes szerződésekben megállapított fizetéseket csökkenteni lehetett, talán el lehetne járni a kormánynál, hogy a magánszínházaknál is történhessék hasonló, de nemcsak a gázsik, de pl. a házbér tekintetében is, a közszolgáltatások tekintetében is."[18]

Az igazgatók szerint ez reménytelen, mert „kultúraellenes hangulat" van, sőt Sebestyén Géza, a Városi Színház tagjainak jelentős összeggel tartozó korábbi igazgatója úgy látja, hogy a „kormánykörökben örülnek, ha a magánszínházak megszűnnek. Ez kedvez az állami színházaknak."[19] Utóbbi megállapításában nem téved. Pesten túl sok a színház és a hatóságok nem különösebben avatkoznak ügyeikbe. Ráadásul az 1931. augusztus 24-én alakuló új kormány kultuszminisztere Ernszt Sándor, majd december 15-től Karafiáth Jenő lesz, ők az előd Klebelsberg Kunonál kevésbé érdeklődnek a magánszínházak problémái iránt. Roboz Imre szerint tehát újra meg kellene próbálni elfogadtatni a színészszövetséggel a szerződések revíziójának gondolatát. Tárgyalási kiindulásként igen magas elvonást javasol, mely túlmenne az állami fizetéscsökkenések 20–30%-os mértékén: „egyelőre a gázsiknak csak 50 százalékát fizetni."[20]

Az október 2-i értekezleten Roboz arról referál vezetőtársainak: a BSZINSZ ügyvezető elnöke immár belátja, hogy nem lehet elzárkózni valamilyen megoldás elől. (Ez nem meglepő, mivel majd' minden szférában csökkentek a bérek. Az életszínvonalra gyakorolt hatás attól függött, milyen volt az arány az illető társadalmi réteg keresetének, illetve létfenntartási költségeinek alakulását jelző indexszámok között.) A végrehajtás mikéntjére vonatkozó javaslattal megint Roboz áll elő: „Állapodjunk meg így: 50 százalékot mindenképp kifizetünk. Ha a bevétel a 40 százalékot túlhaladja, minden egyes százalék után a gázsi százalékát. Így 50 százalék bevételnél már megkapják az egész gázsit."[21] Az intézkedés kommunikációját is megtervezi: „Fontos, hogy ennek ne legyen katasztrófa színezete. Ez természetes dolog, amelyhez a megállapodás [a kollektív szerződés – H. Gy.] értelmében jogunk van. Hasonló történik az állami színházaknál, az állami hivataloknál, a nyugdíjasoknál."[22]

Október 5-én, a két szövetség együttes ülésén Roboz a válsághelyzettel indokolja, és a látogatottságtól teszi függővé a gázsicsökkentést. „Nincs szó arról, hogy az igazgatók valamit nyerni akarnak a színészek rovására. A zavartalan együttműködés jövőjét akarjuk biztosítani. Hiszen, ha a közönség

[18] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2234.

[19] Uo.

[20] Uo.

[21] Uo.

[22] Uo.

biztosítja a lehetőséget, a színészek megkapják a teljes gázsit."[23] Az október 12-i paritásos bizottsági ülésre érkezik a színészdelegátusok válasza, mely szerint „még tárgyalás alapjául sem szolgálhat az igazgatók kérése."[24] Törzs Jenő a tíz, illetve kilenc hónaposra rövidített évadszerződést jelöli meg az elutasítás fő indokául: „A színészek hónapokon át nem kaptak gázsit. Most csak egy hónap óta játszanak a színházak. Nem lehet elfogadni, hogy csak fél gázsit kapjanak."[25] Roboz tényszerűen mutat rá a válság eszkalálódására: „A gázsik megállapítása nem a mai viszonyok szerint történt. Május óta sok minden változott. A magyar állam színházaiban, Bécsben, Berlinben, mindenütt redukálták a gázsikat."[26] Nem közeledtek az álláspontok, de a tárgyalásról kibocsátott kommünikében a felek ügyeltek arra, hogy a véleménykülönbség ne ellenségeskedésként jelenjen meg a nyilvánosságban. Az igazgatók törekvésének kudarca azért kitűnik a szövegből. „Miután a szerződések intézményes revíziója tárgyában megegyezés nem jött létre, elhatározták, hogy a színházak és színészek érdekeit egyformán kielégítő más módon oldják meg a szóban forgó kérdést."[27] Ez virágnyelven azt jelentette, hogy a gázsik utólagos revízióját a színészekkel való egyéni megállapodások (alkuk), kényszerítések révén bonyolították. Ezt bizonyítja a Makláry Zoltán vígszínházi tag és színháza közti választott bírósági ügy.[28]

Makláry 1932. február eleji beadványában azt panaszolja, hogy a Vígszínház igazgatósága október 15-étől (tehát lényegében a fenti megállapodás kudarcától kezdve) „félhavonként 100, illetve havonként 200, a mai napig összesen 700 pengővel kevesebb fizetést folyósított számára a szerződésben kikötött járandóságánál"[29]. Azzal a jogfenntartással vette fel fizetését, hogy a Vígszínház igazgatósága a Terézkörúti Színpadon vagy más fővárosi színháznál szerez részére olyan munkaalkalmat, melynek révén kárpótlást talál a színház önkényes redukciójáért. Szerinte ez nem következett be. A Vígszínház igazgatósága azonban úgy tartja, hogy „eleget tett azon ígéretének, hogy egy másik fővárosi színháznál, jelesül a Terézkörúti Színpadnál kieszközli számára azt a szerződést, amelyet a redukcióval kapcsolatos megállapodáskor kilátásba helyeztetett."[30] A színházak tehát szövetségközi megállapodás nélkül is alkalmazták a fizetések redukcióját. Sok esetben bizonyára nem is állt rendelkezésre Makláryéhoz hasonló jövedelempótlási lehetőség.

23 Uo.
24 Uo.
25 Uo.
26 Uo.
27 Uo.
28 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2279.
29 Uo.
30 Uo.

A gázsiredukciót egyes színházak a fellépti díjasokra is alkalmazni kívánták. Ha a színész ellenállt, könnyen a szerződésbontás veszélyét vonta magára. Ez történt Delly Ferenccel, aki egy szerepre szerződött a Fővárosi Operettszínházba, az 1931. szeptember 26.–1932. május 30. közötti időszakra. Esténként – 50 este garantálásával – 70 pengő fellépő díj illette volna meg, mely a szerződés szerint „semmiféle körülmények között nem redukálható." A választott bírósági ügy abból keletkezett, hogy Delly az egyik előadás szünetében a produkció otthagyásával fenyegette meg igazgatóját. Az okot a választott bírósághoz intézett levelében összegzi: A „tegnapi előadás [október 6. – H. Gy.] alatt Sebestyén Géza igazgató úr azzal jött hozzám, hogy fellépti díjamnak csupán felét fogadjam el, másik felét hitelezzem addig, amíg az igazgatók és színészek szövetsége a gageredukció ügyében dönt."[31] A színész állítja, nem akarta otthagyni az előadást, egyszerűen nem bírta tovább a feszültséget: „A színházak amúgy is túlfűtött atmoszférájában és a mai idők izzó idegességében nincsen semmi jelentősége bármilyen elhangzott szónak és az nem komoly szándékra irányul, hanem csak a pillanat izgalmában kiröppent mondat."[32]

Horti Sándor komikus is szembe ment az idők szellemével, mikor 1932 áprilisában azért kezdeményezett választott bírósági tárgyalást, mert „a Fővárosi Operettszínház igazgatósága 12 pengős fellépti díját március 31-étől kezdődőleg 12 pengőről egyoldalúlag 6 pengőre szállította."[33] Az 50%-os gázsiredukció eszerint átment a gyakorlatba. Érthető Horti elkeseredése, ha maradék esti díjazását akár a primadonnák 200, akár Delly 70 pengős fellépti díjával mérjük össze. S az esténkénti 6 pengő is csak az adott produkció műsoron maradásáig biztosított szerény jövedelmet. Arról, hogy a szerződések revíziója hány fővárosi színészt és milyen mértékben érintett, nem találtam összegző adatokat. Konstatálva a munkanélküli színészek számának növekedését, valószínűleg sokan elfogadni kényszerültek a redukált fizetés- vagy gázsiajánlatot.

Gázsimaximum

A legmagasabb fellépti díjat szabályozó gázsimaximum kikötése a szerződések revíziójának tulajdonképpen párjelensége. Ugyanakkor a színészek sokkal kisebb körére hatott, és kevesebb szociális problémát okozott. Sikeres elfogadása inkább a színigazgatók belső ügye volt. Az ő előadásba fektetendő

[31] Uo.

[32] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2237.

[33] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2301.

tőkéjüket óvta, tartotta racionális keretek között. A romló üzletmenet hatására a színigazgatók 1931. március 14-i értekezletükön elhatározták, hogy megbízzák dr. Szalay Emil jogtanácsost egy a gázsimaximumra vonatkozó megállapodás megszövegezésével.[34] Az április 7-i értekezleten Roboz Imre már be is mutatta a tervezetet. Vitaként merült fel, hogy különbözhet-e a kabaréra és színházra érvényes gázsimaximum. Az április 9-i értekezleten Roboz arra hivatkozva ajánlja a megegyezést, hogy „a jövő szezon legalább 20 százalékkal rosszabb lesz."[35] A BSZSZ nyolc tagszínháza által aláírt megállapodás szerint „alulírottak vállalataik és saját maguk érdekében szükségesnek tartják bizonyos mértékig a saját actiószabadságnak korlátozását."[36] 1931. szeptember 1-től kötelezik magukat, hogy „nem kötnek szerződést, amely nagyobb díjazást biztosít, mint művésznőnek 160 pengőt, művésznek pedig 100, illetve 120 pengőt fellépésenként. Ezen díjazás is évadonként legfeljebb 200 fellépésre biztosítható."[37] Nehézségek persze e betarthatónak bizonyuló megállapodás esetében is jelentkeznek. Fedák Sári 1932 áprilisában a *Pesti Hírlap* című tekintélyes napilap szervezésében lépne fel a Fővárosi Operettszínházban, a maximális gázsi többszöröséért. Roboz Imre udvariasan magyarázó levelet ír dr. Légrády Ottó főszerkesztőnek, hiszen a színházaknak szüksége van a lap jóindulatára. Mindazonáltal elmagyarázza, miért kelt Fedák díjazása nyugtalanságot a színházak körében:

> *„Mi joggal indulhattunk ki abból, hogy a mai gazdasági viszonyok, az ország pénzügyi leromlása és a közönség elszegényedése mellett nem lehet senkinek egy napi művészi munkáért 160 pengőnél nagyobb ellenszolgáltatást nyújtani. Ennél nagyobb terhet a színházak és a színházakat látogató közönség nem bír el. Nagyon szépen kérjük tehát igen tisztelt Főszerkesztő Urat, hogy ne adja oda a Pesti Hírlap nagy súlyát, erkölcsi és anyagi erejét, ha csak átmenetileg is, egy olyan vállalkozáshoz, amely a színházak jogos és ezideig sikeres önvédelmi törekvéseit illuzórikussá tudja tenni."*[38]

Az iratokból nem derül ki, sikerült-e Fedák fellépti díját 160 pengőre csökkenteni.

[34] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2178.

[35] Uo.

[36] Uo.

[37] Uo.

[38] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2305.

Jegyárcsökkentés

A gazdasági válság először a mezőgazdasági termékek, majd fokozatosan egyéb árucikkek árcsökkenését idézte elő. Miként jelentkezett ez a trend a színházjegyáraknál, és a jegyár összege miként függött össze a színészmunkanélküliséggel? A munkanélküliségből ún. konzorciális, *ad hoc* vállalkozásokkal – tőke nélkül, a produkciók bevételét egymás közt szétosztva – szabadulni igyekvő színészek számára evidens lehetőségnek tűnt a közönség alacsony jegyárral való csábítgatása. A napilapok is gyakran összekapcsolták olvasóiknak szervezett akcióikat olcsó színházjegyek felajánlásával. Ugyanakkor – a közterhek sorát fizető – színigazgatók kitartottak amellett, hogy nem képesek/hajlandók a jegyárakat testületileg csökkenteni. A magánszínházi szektor szereplői tehát, eltérő üzleti érdekeik szerint, másképp ítélték meg az olcsó színházjegy kérdését. Néhány példa. 1931. január 20.-ára az *Újság* című lap olvasói részére vidám matinét tervezett. Ehhez kapcsolódóan a BSZSZ-vezetőség beleegyezését kérte, hogy a műsorban magánszínházi tagok felléphessenek. Január 2-i levelében Roboz Imre nem is annyira a színészek fellépését, mint inkább a matiné tervezett alacsony helyárait nehezményezte. „Méltóztassék csak meggondolni, hogy épen a súlyos gazdasági viszonyok között, amelyekre hivatkozni méltóztatnak, mennyire ártanak az 50 fillértől P 1,50-ig terjedő helyárak a színházaknak, amelyek képtelenek ilyen olcsó előadásokat tartani."[39]

Az 1931. szeptember 15-i értekezleten Wertheimer Elemér mutat rá a nem BSZSZ-tag színpadok alacsony jegyárai ellen folytatott szövetségi harcuk és a színészmunkanélküliség közötti összefüggésre:

> *„A színészszövetség támogatására alig lehet számítani. Az ő törekvésük csak az, hogy minél több színésznek legyen szerződése. Az ad hoc vállalatok nemcsak a kabarékra nézve károsak, de a színházakra nézve is. Jellemző, hogy a közönség azelőtt sohasem reklamálta a helyárakat, de most, hogy a plakátok 1–2–3 pengős maximális helyárakat hirdetnek, a legális kabarék pénztárainál is ily árakat követelnek."*[40]

Wertheimer annyiban csúsztat, hogy az árak csökkenése általános volt. Azt tehát, hogy a nézők ezt a színházi pénztáraknál is elvárták, nemcsak az *ad hoc* vállalkozások jegyárpolitikája okozta. A BSZSZ azonban ellenállt a nyomásnak és álláspontját fizetett kommünikében közölte:

39 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2155.

40 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2226.

„Téves a mai lapokban megjelent hír, mintha a színházak a helyárak általános leszállítását akarnák elhatározni. Megállapítja a szövetség, hogy a budapesti színházak helyárai az egész kontinensen ezidőszerint a legalacsonyabbak, annyira, hogy felét sem teszik ki a bécsi, és alig harmadát a berlini vezető színházak helyárainak. Ilyen körülménynek közt, figyelembe véve a budapesti színházakat terhelő óriási kiadásokat, adókat és közterheket, a helyárak leszállítása egyszerűen keresztülvihetetlen."[41]

Ugyanakkor vannak szórványos adatok arról, hogy egyes színházak csökkentették jegyáraikat.[42] A mértéket azonban – valószínűleg üzleti okokból – nem vitatták meg a BSZSZ-üléseken. Az egy-egy előadáshoz kapcsolódó túlságosan kedvezményes jegyakciók ugyanis gyakran ellenzést váltottak ki a BSZSZ belső fórumain.

A mozi-varieté és a cirkusz konkurenciája elleni összefogás

A színigazgatók, bár mindig hangsúlyozták a vállalkozás szabadságának fontosságát, protekciót, piacvédelmet számonkérő beszédmódot alkalmaztak külső és belső kommunikációjukban. Minden performatív, tömegeket vonzó műfajt jogtalan konkurensüknek tekintettek. Bár profittermelő vállalkozások voltak, a hatóságokkal folytatott kommunikációjukban szívesen jelenítették meg magukat a „kultúra terjesztését hangsúlyozó társadalmi irányultság, valamint a művészeti minőségi irányultság"[43] reprezentánsaiként. Ebben, a színház nemzeti kultúrában betöltött szerepére hivatkozó lobbiharcban, a színigazgatók érdekei néha egybeestek a színészekével. De gyakoribb volt, hogy az igazgatók állás nélküli színészeket befogadó „színház alatti" kezdeményezések konkurenciája ellen küzdöttek.

„Lehetetlen szó nélkül hagynunk, hogy kávéházak s egyéb lokálok nem színházszerű programokkal csábítsák el a színházak közönségét. Tudjuk, hogy ezen a téren a szentimentalizmus eszközeivel dolgoznak bizonyos érdekelt körök. Színészek, akik nem kapnak szerződést, egyszerűen felcsapnak artistának és artistamutatványoknak deklarálják a szavalást, éneklést és szín-

41 Uo.

42 A színlapokon közölt jegyárak alapján, a legdrágább esti zenekari ülés jegyeket tekintve, a Belvárosi Színházban az 1930-ban 9 pengős maximum jegyár 1932-re 8 pengőre csökkent. A Magyar Színházban a különbség szintén 1 pengő (8,80 pengőről, 7,80 pengőre). A Vígszínház nem közölte színlapjain a jegyárakat. Ehelyett kedvezményes áru bérleteit hirdette.

43 Jánossy Dániel: i. m. 16.

> *játszást. Könyörületre számítanak, meg is tudnak talán indítani, de ugyanakkor veszélyeztetik azokat az intézményeket, amelyek az ő kollégáiknak igyekeznek kenyeret adni.*"[44]

A BSZSZ gyakran indított kérvény-kampányt a nagy külföldi cirkuszok – 1930-ban a Krone, 1931-ben a Gleich – fővárosba engedése ellen. Nem tudni kitől származó körlevél figyelmeztette a színigazgatókat 1931 novemberében: „Hónapokig érezné minden vállalat a nagy blöffel dolgozó cirkuszt, akinek napi bevételi lehetősége 10.000 embernél 2 előadásban 70–80.000 pengő is lehet."[45] Ebben az ügyben a BSZSZ november 19-én kérvényt intéz dr. Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszterhez azzal érvelve, hogy: „A mai súlyos gazdasági viszonyok között a közönség a hazai színházakat is alig tudja alimentálni, az ilyen cirkuszi látványosság azokat a filléreket is magához csábítja, amelyekre a magyar színházaknak van szüksége, és amiről nem tudnak lemondani."[46] Lényegében a helyi színházi szórakoztatóipar oltalmát kérik Sipőcz Jenő polgármesternek és dr. Bezegh-Huszágh Miklós főkapitánynak címzett kérvényükben is. Ezzel mintegy elismerve, hogy a piaci versenyben alulmaradnának.

A BSZSZ megtámadja az artistaszövetség azon próbálkozását is, mely 1932 januárjától varieté-előadások engedélyeztetését szeretné elérni mozikban. A dr. Csatáry Béla belügyminiszteri tanácsosnak írott udvarias hangnemű levelében a BSZSZ rámutat, az engedélyezés ellenkezne a 144.444/1929. számú belügyminiszteri mozi-rendelettel:

> *„Ahol az úgynevezett Kino-varieték működnek, ott a mozi szabad ipar és minden olyan helyiségben, amely a tűzrendészeti előírásoknak megfelel, bárki tarthat fenn mozgókép-üzemet. Nálunk azonban a moziengedély privilegizált koncesszió, aminek következtében az élő szó és művészet kultiválására létesült bármelyik nagy színház, amely építészetileg és tűzrendészetileg talán megfelelőbb volna bármelyik mozinál is, még alkalmi formában sem tarthat mozielőadásokat.*"[47]

Itt az esélyegyenlőség hiányára hivatkoznak. Céljukat elérik. A *Pesti Hírlap* január 9-i számában hír jelenik meg *Nem engedélyeznek kino-varietékat* címmel.[48]

[44] A Budapesti Színigazgatók Szövetsége kérvénye dr. Keresztes-Fischer Ferenc belügyminiszterhez „a színházi kultúra védelme" iránt 1932. augusztus 8., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2271.

[45] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2258.

[46] Uo.

[47] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2271.

[48] N. N.: Nem engedélyeznek kino-varietékat. *Pesti Hírlap*, 54. évfolyam, 1932. január 9. 10.

A válság idején a Labriola Színház-Varieté ellen sikeresen fog össze a BSZSZ, a BSZINSZ, a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete, valamint az Országos Magyar Zenésszövetség. A belügyminiszternek címzett közös kérvényükben a színházi érdekvédelmi szervek egyfelől azt kifogásolják, hogy a Városi Színház épületét Labriola külföldi állampolgárnak adták bérbe. Emellett magyar színészek alkalmazásának kikényszerítését is várják a hatóságoktól a rendszerint nemzetközi számokat prezentáló varietében. A korabeli hivatalos- és sajtódiskurzusban gyakran feltűnő nemzeti retorikát alkalmazva azzal érvelnek, hogy a külföldi produkciók engedélyezése a válság kontextusában túl liberális:

> *„Történik pedig ez oly időben, amidőn külföldön egymásután állítják fel a korlátokat az idegen művészek előtt, amikor az ott népszerűvé vált magyar művészeknek el kell hagyniuk népszerűségük színhelyét, s amikor az idegen állampolgárok előtt minden kapu bezárul s csupán a Labriola Színház-Varieté kapuja marad tárva-nyitottan.”*[49]

1932. augusztus 25-i kérvényükben arra kérik a belügyminisztert, hogy a varieté bérleti szerződését ne hagyja jóvá, vagy a „bérlő köteleztessék arra, hogy műsorának túlnyomó része magyar színpadi művekből álljon, állandó magyar társulatot szerződtessen és magyar írókat, zeneszerzőket, színészeket és zenészeket foglalkoztasson.”[50] Részben itt is sikert érnek el.

A színházi nagyüzem és kisüzem eltérő érdekei

Kérdés, hogy a szövetség mennyire volt képes 1930–1932 között alapvető célját, a tagok gazdasági érdekvédelmét ellátni. A BSZSZ dokumentumaiból kiolvasható, hogy az ún. kisüzemek (kabarék, szórakoztatóüzem jellegű vállalkozások) képviselői ritkán voltak jelen a döntéshozatalnál, és még ritkábban formálódtak a határozatok javaslataik alapján. Arról, hogy a kisüzemek ezzel a szereposztással elégedetlenek, Szász Jánosnak, a Jókai Színház (Magyarok Bejövetele Körkép Rt.) vezérigazgatójának a szövetségből való kilépése tanúskodik elsősorban. Szász több levelet is írt, nehezményezve, hogy a korábbi BSZSZ-elnök kiegyensúlyozottabb döntéshozatali mechanizmust követett. „[…] boldogult Beöthy László vezérlése idején hagyomány volt, aki sohasem mulasztotta el a kisüzemeket is, mint a Szövetség egyik alkotó elemét, a tárgyalásokon szóhoz juttatni, mert hiszen minden kategória maga

49 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2336.
50 Uo.

tudja a legjobban, hogy hol szorít a bocskor."[51] Szász szerint a kisüzemek vezetői a nagy színházakénál időnként szociálisabb szemlélettel képviselik munkavállalóik érdekeit. „Hiszen egyedül a kis Jókai Színház az, egész Magyarországon, amely 12 havi megszakítás nélküli szerződést ad, s amely, kis üzem volta dacára, 40 családot tart el egész évben."[52] Szász a gazdasági érdekvédelem szempontjából elsősorban azt nehezményezi, hogy a BSZSZ nem képes betartatni a kollektív szerződés azon pontját, hogy a BSZINSZ tagjai csak BSZSZ-tag színháznál játszhatnak. Szerinte a színházszerű vállalkozások (Steinhardt, Bethlen-téri Színpad, Műszínkör, Feld Színház stb.) egész sora van a színigazgatók kötelékén kívül és a „hajuk szála sem görbült meg, sőt vígan játszanak ottan a Színészszövetség tagjai."[53] Ez a szövetségen kívüli szféra elsősorban a kisüzemek konkurenciája volt, és a BSZSZ nem bizonyult hatékony érdekvédőnek a Jókai Színház szempontjából.

Szövetségek közötti konfliktusok

A feszültség a gazdasági válság időszakában nemcsak a BSZSZ-en belül, hanem a BSZINSZ-szel való, korábban a felszínen kollegiális viszonyban is érzékelhető volt. Bár a tárgyalásokat általában vezető Roboz Imre és dr. Molnár Dezső – mindketten a fővárosi üzleti elit képviselői – mindig kompromisszumra törekedtek, az eszmecserék vagy levelek hangneme időnként nemcsak tárgyalástechnikai okok miatt vált érdessé. Tőkeerőben, hatalmi helyzetben, társadalmi kapcsolatokban a színigazgatók voltak erősebbek. Ennek ellenére, a korábbi időszak tárgyalásain általában a színészek jelentek meg számonkérő pozícióban. Hol az elmaradt gázsik kifizetését, hol a szociális vívmányok betartását kérték számon igazgatóikon. 1932-ben azonban a színigazgatók, Szász kritikáját utólag meghallgatva, kezdték keményen számonkérni a BSZINSZ-en a kollektív megállapodás azon pontja betartását, mely szerint a színészszövetség tagjai csak BSZSZ-ben tag színházakban léphetnek fel. Ezzel a kampányszerű fellépéssel a szövetségen kívüli szórakoztató vállalkozásokat akarták a BSZSZ-be való belépésre sarkallni. Ezáltal tagdíjfizetővé, és a kollektív szerződésen alapuló magánszínházi szektor közös döntéseinek kényszerű betartójává kívánták tenni őket. További cél volt, hogy ezekre a vállalkozásokra is vonatkozzanak a BSZSZ-tagokra kötelező közterhek, hogy a versenyfeltételek egyenlőek legyenek.

[51] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2196.
[52] Uo.
[53] Uo.

A BSZSZ 1932. szeptember 3-i, a színészszövetséghez intézett levelében megnevezi azokat a szövetséghez nem tartozó vállalkozásokat, melyekben BSZINSZ-tagok a kollektív szerződésben megfogalmazott tiltás ellenére felléptek: ezek az Angol Park, a Bethlen-téri Színpad, a Clarus, a Jókai Színház, a Kék Egér, a Komédia Orfeum, a Magyar Műszínkör, a Moulin Rouge, és a Steinhardt.[54] A színigazgatók felszólítják a BSZINSZ-t, tiltsa el tagjait ezektől a fellépésektől. Szeptember 11-i átiratukban világossá teszik új álláspontjukat:

„Önök jól tudják, hogy színigazgatóink eddig áldozatkészen és szociális érzékkel tűrték a kenyértelen színészek elhelyezkedését, számoltak a szomorú viszonyokkal, de nem mehetnek el odáig, hogy egészen jól szituált művészek két-három helyen is játszanak, mégpedig a szövetségen kívül és amint már mondtuk, ártanak a legális színházi vállalatoknak ép úgy, mint szerencsétlen tagtársaiknak, akik szerződés nélkül vannak."[55]

Valószínűleg az olcsó jegyárakat kínáló új vállalkozások elburjánzása késztette az igazgatókat a kemény, ezúttal nem kompromisszumkereső érdekvédelmi fellépésre. Szeptember 28-i levelükben, bár konstatálták, hogy a Bethlen-téri Színpad, a Kisfaludy Színház, a Komédia Orfeum, a Modern Kabaré és a Steinhardt Színpad már kérték szövetségükbe való felvételüket, de tovább ütik a vasat. Kifogásolják „hogy a Clarus, Kék Egér, Király Kávéház, Moulin Rouge, Terézvárosi Kabaré, Trocadero, New York Bár nevű szórakozási helyeken a BSZINSZ tagjai fellépnek."[56] A színészszövetségtől rendteremtést kérnek.

Az erősödő szövetségközi konfliktusban a BSZINSZ sem hagyta magát, és színházi törvényért kezdett lobbizni a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnál. Ez kikötötte volna, hogy egy bérletet elnyerő színigazgatónak jelentős, a színészi gázsik és a szerzői tantiemek kifizetését garantáló összeget kell előzetesen letenni. Az 1932. szeptember 26-i BSZSZ-összes ülés fő témája az ezzel az igazgatók szerint az állami beavatkozás veszélyét hordozó tervvel szemben követendő taktika volt. A mindig kedélyes, nagytekintélyű színpadi szerző, színigazgató Heltai Jenő ingerülten fakadt ki a BSZINSZ ellen:

„Ezt az eljárást el kell utasítani. Korrekt módon, áldozatok árán és vérezve folytatjuk ezt a mesterséget, ők meg fantasztikus követelésekkel lépnek fel és színházi törvényen törik a fejüket. Kezünket, lábunkat akarják megkötni,

[54] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2346.

[55] Uo.

[56] Uo.

de a legnagyobb könnyedséggel engedik meg, hogy ezek a kis izék felburjánozzanak. Azt csinálják, amit akarnak. Meg kell mutatnunk, hogy mi is tudunk akarni."[57]

Azt maguk között elismerik a direktorok, hogy a színészszövetség minden akcióját a munkanélküliség elleni küzdelem inspirálja: „Nekik az a fő, hogy mindenki tudjon elhelyezkedni. Hiszen a szociális szempontot nem lehet figyelmen kívül hagyni, de ennek mégis gátat kell vetni. Persze, óvatosan kell eljárni."[58] A két szövetség közötti hangnem és viszony tehát konfrontatív lesz 1932-re. Színházi törvény nem születik.

A kötelező törzstársulat létszáma

A színészszövetség újabb támadásba lendülve számonkéri a kollektív szerződésnek egy másik olyan pontját, melynek betartását eddig szintén kevéssé ellenőrizték. A tagszínházak számára kötelezően szerződtetendő törzstársulat nagyságát, éppen mivel a színházak műfajai, anyagi alapjai olyannyira különbözőek voltak, soha nem határozták meg. Az 1932. augusztus 11-i paritásos bizottság ülésén azonban a BSZINSZ képviselői ragaszkodtak hozzá, hogy: „a törzstársulat fogalmához képest állapíttassék meg a törzstársulat numerikus létszáma a Pesti Színház /volt Új Színház/, Royal Orfeum: Revü Színház és a Fővárosi Operettszínház tekintetében."[59] Molnár Dezső ügyvezető elnök azzal támadja a Pesti Színház igazgatóját, Bródy Istvánt, hogy csak 8 színészt akar szerződtetni. Kijelenti, ilyen kis törzstársulatú színházat nem támogatnak:

„És arra az ellenvetésre, hogy sétáló színészek szerződtetését akarják kényszeríteni, azt mondtam, hogy nem foglalkozhatunk azzal, mi a színház programja, de oly színház, amelynek csak 8 tagja van, reánk nézve értéktelen, nincs rá szükségünk. /Bródy István: De a színészeknek van szükségük rá!/ Mi állapítjuk meg, mire van szükségük a színészeknek. Ez a mi szuverén jogunk. Mi mindent elkövetünk, hogy ily színház ne lehessen és a tagokat el fogjuk tiltani."[60]

A színészszövetség tehát a színészi munkahelyek védelme érdekében egy új színházi vállalkozás ellehetetlenítéséig menne el. A könnyű műfajban mű-

[57] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2357.
[58] Uo.
[59] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 217/2337.
[60] Uo.

ködő Bródy István az igazgatók nagy részének véleményét képviseli, mikor ingerülten visszavág: a „törzstársulat nagyságát az igazgatóra kell bízni."[61] Különösen az adott gazdasági helyzetben, mikor elsősorban a jövedelmezőség határozza meg a műfajválasztást. „Miért akarnak több embert reám oktrojálni, mint amennyire szükségem van?"[62] Ugyanakkor jelzi, 12 tagot és 2 gyakorlatost szerződtetett. A színészek képviselői ezt elfogadják, ahogy a másik két színház esetében javasolt törzstársulat létszámát is. A BSZINSZ vezetősége – zsarolási potenciáljára rámutatva – csak a fenyegetésig jutott, áttörést nem ért el a törzstársulatok létszámának kötelező megemelésében.

A kollektív szerződés megkötésének koreográfiája

Az 1930–1932-es gazdasági válság időszakának legterjedelmesebb iratcsomója az 1932/1933-as évadra szóló új kollektív megállapodással kapcsolatos megbeszélések anyagát tartalmazza. A BSZSZ 1932. április 5-én felmondja a megállapodást, majd május 19-i ülésén a tárgyalási taktikáról egyeztet. Roboz az egyeztetések elhalasztását javasolja. E belső körben rámutat, tárgyalási pozíciójukat erősíti a színészek munkaerőpiaci kiszolgáltatottsága:

> *„Elvégre a színésztársadalom azt akarja, hogy meglegyen a megnyugvása, hogy játszani fognak és keresni fognak, és társulatok alakulnak, erre garancia, hogy az épületek megvannak, mindenütt van bérlő, igazgató, aki szeptemberben játszani akar. De ma, minthogy nem sürget más, csak a színészek érdeke, ma mindenki fél vállalni obligókat 15 hónapra előre."*[63]

Elérkezettnek látja az időt, hogy a válságra hivatkozva az igazgatók lemondjanak eddigi szociális kötelezettségvállalásaik fontos pontjairól: „Volna egy radikális propozícióm. Nagyon csúnyán néz ki, ha azt proponáljuk, hogy kössünk 8 hónapos szerződést. De azt mondjuk, hogy tekintettel a viszonyokra, a szerződés időtartama és a gázsi szabad megegyezés kérdése az igazgató és a színész között."[64] A május 23-i, a közös színigazgatói álláspontot egyeztető ülésen Bródy Páltól indul az a javaslat, mellyel a színigazgatók „ellentételezhetnék" a bevezetni kívánt megszorításokat. Eszerint, ha egy színigazgató nem tesz eleget fizetési kötelezettségének és a választott bíróság ezt szerződésszegésként elítéli, akkor a BSZSZ legyen köteles az igazgatót kizárni a szövetségből. A május 25-i ülésen jogásszal nézetik át a kollektív szerződés

[61] Uo.

[62] Uo.

[63] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2296.

[64] Uo.

tervezett szövegét. A május 30-i vegyesbizottsági ülésen a színészek képviseletében Molnár Dezső a tárgyalások azonnali megkezdését kívánja, a színészi létbizonytalanságra hivatkozva:

> *„Bizonytalan, hogy mely vállalatok fognak élni, mi lesz a fizetési eszköz sorsa. Ennek ellenére mégis kérjük a tárgyalások megkezdését. A most elmúlt szezón titkos és nyílt összeomlásaiból oly rettenetes idegfeszültség támadt, amelynek fenntartása hónapokon keresztül, mondhatnám kóros állapotot támaszthatna a színésztársadalom idegeiben."*[65]

Roboz további megszorításokat szorgalmaz, többször ismétli, szakítani kell „mindenféle szentimentalizmussal, álhumanizmussal." Előadja a gázsit nem fizető igazgatók BSZSZ-ből való kizárásának tervét, de rögtön melléteszi a konzorciumok tiltásának javaslatát is:

> *„Inkább maradjon zárva a színház, amíg felelős vállalkozó nem jön, mert a konzorciumok és az álkonzorciumok illojális konkurenciájával felelős színházvezetés nem tud megbirkózni. [...] Pillanatnyilag ez talán biztosít az illetőnek valami kenyeret, de végeredményben a színészetre nézve katasztrofális konzekvenciái vannak."*[66]

Javaslata a fizetőképes magánszínházak konkurenciáját ritkítaná, s ezáltal nézőszámukat növelné. A potenciális színészi munkahelyek számát viszont csökkentené Roboz terve. A színigazgatók a törzstársulat szerződtetésének kötelezettségétől is szabadulni akarnak. „A színház a mai körülmények közt nem kötelezheti magát oly évi budgetre, amelyért a felelősséget nem vállalhatja."[67] A BSZINSZ ügyvezető elnöke viszont nem érti, miként lehetne a törzstársulatot úgy értelmezni, hogy a tagokat ne egész évadra szerződtessék. Roboz olyan struktúrát lát csak lehetségesnek, melyben a színész akkor keres, ha játszik. Az igazgatónak „lesz kilenc hónapos szerződése is, de legyen lehetősége, mint mindenütt a világon, hogy ne legyen kénytelen mindenkit kilenc hónapra szerződtetni."[68] Tény, hogy az amerikai vagy francia kereskedelmi színházi gyakorlatban csak egy-egy produkcióra szólt a közreműködők szerződése.

A június 8-i ülésen a konzorcium eltérő színészi és színigazgatói interpretációja a téma. Roboz szerint ez a forma tiltandó. Így határozza meg a konzorciumot: „színészek összeállnak és játszanak felelősség nélkül, egy helyi-

[65] Uo.
[66] Uo.
[67] Uo.
[68] Uo.

ségben, amelynek nincs gazdája. Vagy pedig megbukik a vállalkozó, mint a Városi Színházban, és a társulat esetleg kibővítve magát játszik tovább."[69] A BSZINSZ ügyvezetője azonban a rendkívül kedvezőtlen gazdasági helyzetre, s az ennek következtében növekvő színészi munkanélküliségre hivatkozva tolerálná a konzorciumot:

> *„Elképzelhető, hogy a 17 színházból csak háromban játszanak. A színészek túlnyomó része kereset nélkül marad. Ha most összeállanak színészek, és ugyanazokat a kötelezettségeket vállalják, mint az igazgatók, miért ne kereshessenek kenyeret? […] A vállalkozó megbukik, és nem tudja teljesíteni kötelezettségét. Az igazgatók azt kívánják, hogy zárassanak be a kapuk, a színház szűnjön meg. Ebben a formában nem tudjuk keresztülvinni. Hiszen 60–70 ember kenyeréről van szó. Lehetetlen ennek konzekvenciáit vállalni. Úgyis rettenetes a színésznek, hogy aztán esetleg egy-két pengőért kell játszania, teljes bizonytalanságban."*[70]

Az álláspontok távol állnak egymástól, a június 10-i BSZSZ-összes ülésen Roboz a kollektív szerződés megkötéséről való lemondást javasolja. Ezt a jelenlévő igazgatók helyeslik. Döntésükről június 11-én kommünikében tájékoztatják a színházak ügyei iránt mindig érdeklődő közvéleményt. „A Budapesti Színigazgatók Szövetsége tegnap tartott összes ülésében egyhangúan elhatározta, hogy a túlzott színészi követelések miatt, amelyek még a tavalyiaknál is nagyobb terheket akarnak róni a színházi vállalkozásokra, nem köt kollektív szerződést."[71] Tagjai érdekében a BSZINSZ enged, június 15-én jelzi, hogy elfogadja a konzorciumok tiltását és újra tárgyalni szeretne. Június 22-én küldi új kívánságlistáját, melyre június 28-án a BSZSZ levélben reagál.

A színházi törvényre burkoltan utalva beiktatnának a megállapodásba egy a színészek számára egyértelműen fenyegető, mondhatni zsarolás jellegű pontot: „Amennyiben oly rendelkezés jelennék meg a szerződés tartama alatt, amely a színházakat új helyzet elé állítja és fokozottabb biztosíték nyújtására kötelezi őket, jogukban legyen a színházaknak a kollektív szerződést és az annak alapján kötött egyéni szerződéseket azonnali hatállyal felbontani."[72] A színigazgatók a hatóságoknál is lobbiznak a színházi törvény ellen. Június 27-én Roboz beszámol a BSZSZ-vezetőség előtt a dr. Blaha Sándor belügyminisztériumi államtitkárnál (Blaha Lujza fia) tett látogatásról, amely azért vált szükségessé, mert hírlapi közlemények szerint a színészszövetség és a színpadi szerzők képviselőivel a belügyminisztériumban ankétot tartottak a szí-

[69] Uo.
[70] Uo.
[71] Uo.
[72] Uo.

nészi és a szerzői követelések biztosítása érdekében. Az államtitkár Roboz szerint megnyugtató kijelentéseket tett. „Semmi sem fog történni szövetségünk meghallgatása nélkül."[73] A BSZSZ-elnök a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban is informálódott Fülei-Szántó Endre osztálytanácsosnál, aki szintén nem tartotta valószínűnek egy efféle törvény elfogadását.

A június 28-i együttes bizottsági ülésen, mivel egyik fél sem engedett, újra a kollektív szerződésről való lemondásról döntöttek. Valószínűleg a vezetők közti informális egyeztetések eredményeként – s mivel egyik fél sem akart a bizonytalan gazdasági környezetben a tíz éve megszokott helyett új működési mechanizmust kipróbálni – augusztus 2-án a két szövetség képviselői újra tárgyaltak, és megegyezésre jutottak a kollektív megállapodás ügyében. A színészi létminimum 1600 pengő lett kilenc hónapra, a hivatásos kardalosoké pedig 1320 pengő.[74] Augusztus 24-én, tehát nem sokkal az új évad kezdete előtt, a BSZSZ kiküldi a színházaknak az új szerződési blankettákat. A színészek foglalkoztatását tehát csak az utolsó utáni pillanatban garantálták. Az 1932. augusztusi dátumú szövetségközi megállapodásban fontos, a munkavállalók szempontjából negatív változás a XVII. pont, mely immár tartalmazza az utólagos szerződésrevízió (fizetéscsökkentés) lehetőségét és a végrehajtási módját is szabályozza:

> *„Amennyiben az általános gazdasági viszonyokban, vagy az egyes színházak teljesítőképességében oly változás történnék, mely azt indokolttá teszi, úgy joga lesz az egyes színházak igazgatóságainak, illetve a tagok összességének vagy jelentékeny túlnyomó részének szerződésüket megfelelő revízió alá venni. Erre nézve a következők mérvadók: Az igazgatóság a tagjaihoz legalább nyolc nappal előzetesen intézendő bejelentés mellett a tagoknak a következő és további hónapokra vonatkozó fizetését leszállíthatja. Csak oly leszállítás jogosult, mely az összes tagoknak fizetésére vonatkozik. Kivételt az igazgatóság csak egész fizetési kategóriára nézve tehet és pedig csak a legalacsonyabb kategóriákra nézve."*[75]

A pesti magánszínházi mező tehát egyre jelentősebb pénzügyi megszorítások közepette működik tovább. Fontos azonban tudatosítani, hogy ezek nemcsak a színészeket érintik. A BSZSZ szövegeinek olyan értelmezése biztosan nem lenne helytálló, mely a „szegény színigazgatók panaszait" kizárólag retorikai fogásnak tartja. Hiszen 1930–1932 között vállalkozások sora (Fővárosi Operettszínház: Sebestyén Dezső, Royal Orfeum; Magyar Színház: Torday

[73] Uo.

[74] Összehasonlításul: „Az 1933. évben az átlagosan egy-egy budapesti gyári munkásra eső bérösszeg 1353 pengő." Szigeti Gyula: i. m. 12.

[75] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 216/2296.

Ottó, Juhl Marcel; Új Színház: Upor József; Városi Színház: Sebestyén Géza, majd Ferenczy Károly; Király Színház: Lázár Ödön) vált fizetésképtelenné vagy szűnt meg. Betarthatónak bizonyuló, válságot ellensúlyozó intézkedést a BSZSZ csak a gázsimaximum ügyében hozott. Ugyanakkor az, hogy az új vállalkozások szövetségbe lépését erővel kellett kikényszerítenie, jelzi: 1930-ra már nem tűnt a fővárosi színpadi vállalkozások számára igazán hatékony érdekvédőnek. Általában is, a stagnáló termelékenységű szolgáltatásként működő színház egyre kevésbé bírta a versenyt az új, konkurens szórakoztató iparággal, a hangosfilmmel. A színészmunkanélküliség szempontjából sem biztatóbb a kép: az 1931-ben beinduló magyar nyelvű hangosfilmgyártás – a korabeli remények ellenére – nem tudta felszívni a munkanélkülieket, hiszen kis létszámú, majdhogynem állandó sztár-színészgárdára épített.

Az ismétlődően megszorításokat, protekcionizmust, a konkurencia kiiktatását sürgető BSZSZ-beszédmódokat és a végletesen behatároltnak tűnő magánszínházi működési alternatívákat látva, részben érthetővé válik az az 1945 után a nyilvánosságban is megjelenő radikális baloldali értelmiségi attitűd, mely az akkor induló *Színház* című lapot is jellemzi. Alábbi programadó cikkében a főszerkesztő, a későbbi színháztörténész Staud Géza az alakuló új, formailag még többpárti demokratikus rendszertől az üzleti színházi modelltől eltérő forma megvalósítását várja el, és a BSZSZ által mindig elvetett állami beavatkozást igényel. „Magasabb szempontú színházpolitikát várunk az illetékes szervektől. Művészi műsorpolitikát követelünk a színigazgatóktól és a legmélyebb lelkiismeretességet kérjük a színészektől. A türelmi idő lejárt."[76] A már a szovjet befolyás növekedését is jelző követelés az államosításban látta azt az eszközt, mely lehetővé teszi a művészi igényű produkciók dominanciáját. Nem vetett azonban számot a színház politikai propagandaeszközzé degradálódásának a Rákosi-korszakban valósnak bizonyuló veszélyével.

[76] Staud Géza: Letelt a türelmi idő, *Színház,* I. évfolyam, 1945. 3. 11.

AZ „IDEGEN NYELVŰ BESZÉLŐFILM" SZEREPE A PESTI MAGÁNSZÍNHÁZAK VÁLSÁGÁBAN

„Budapesten az a helyzet, hogy színházaink esténként tizenkét magyar előadással ápolják a nemzeti nyelv kultúrájának ügyét, de ezzel szemben esténként kilencven idegen nyelvű előadás terjeszti más nyelvek semmiképpen sem kívánatos kultúráját a hangosfilmek révén."[1]

Elég a két évad között bekövetkező bérlő- és igazgatóváltásokat számba venni, hogy bizonyítva lássuk: 1930-ban a fővárosi magánszínházak sora szenvedett a pénzügyi, működési, művészeti vagy vezetési válság valamely elegyétől. A Budapesti Színigazgatók Szövetsége (továbbiakban BSZSZ) 1930. március 7-i közgyűlési beszámolójában[2] olvasható, hogy az előző évihez képest változott a Belvárosi, a Magyar, az Új- és a Fővárosi Operettszínház vezetése. Az 1931. február 14-i közgyűlés[3] idejére az utóbbié újból átalakult, tönkrement a Royal Orfeum, és a Magyar Színházat megint új tőkés-igazgató páros vette át. Az Új- és a Városi Színház tagjai elmaradt gázsijukat követelték fizetésképtelenség előtt álló igazgatóiktól. A színházak válságának kérdése benne volt a levegőben. A *Nyugat* szerkesztését épp akkoriban átvevő Móricz az 1930. 2. számban *Színház és üzlet* címmel három kritikus (Schöpflin Aladár, Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső), két színigazgató (Hevesi Sándor, Lengyel Menyhért) és két jogász (Simay Gyula, Vámbéry Rusztem) írását közölte. A bevezető szerint a probléma gyökere, hogy a színház „ideális anyaggal dolgozik, de mégis csak üzlet, amely azonban éppen a portéka minéműsége miatt nem jutott el a tiszta üzleti beállításig."[4] Kérdés, hogy a pesti színigazgatók termékként vagy esténként megvalósuló egyszeri, élő műalkotásként tekintettek-e előadásaikra, tehát hogy a profittermelést célzó működtetés mennyire volt meghatározó?

Bourdieunek a párizsi színházi mező felépítését és működését vázoló sémája szerint a színjátszás (is) a piactól független „tiszta művészet" és a polgárság pénzügyi támogatásától függő „kommersz kultúra" mezőinek feszült-

[1] A Szövetségközi Kilences Bizottság levele Klebelsberg Kunonak 1930. október 14. OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2107.

[2] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2054.

[3] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2150.

[4] N. N.: A színház: üzlet, *Nyugat,* 23. évfolyam, 1930. 2. szám https://epa.oszk.hu/00000/00022/00482/ (Utolsó letöltés: 2021. 04. 24.)

ségéből fejlődik.[5] Azonban Pesten 1930-ban az előbbinek, tehát a korlátozott termelés almezejében elhelyezkedő, a szimbolikus tőke és a művészi autonómia magas fokával rendelkező „felszentelt avantgardenak", az „újítóknak, prófétáknak és beavatott közönségüknek" nem volt színházuk. Még az állami támogatással működő Nemzeti is, de a magánszínházak mindegyike az átlagnézői elvárásokat kiszolgálni törekvő előadásokat kínált. Ugyanezen almezőben, a még elismerésre váró, nem eladható, „öncélú" színházművészeti kísérletek egy-két estére találtak csak közönséget Pesten. A tömegtermelés vertikálisan szintén strukturált almezeje kiterjedtebb volt. A gazdasági és kulturális tőkével rendelkező „bulvárszínházakban" – ilyen volt például a Vígszínház – a kozmopolita darabpiac kurrens szerzői kerültek színre sztárszínészekkel. Michel Corvin szerint a bulvárszínházban a hosszú, teltházas előadásszériával elérhető nyereségorientált működés a cél.[6] Ennek érdekében darabválasztásban és rendezésben a nézői elvárások maximális kiszolgálása, sztárok szerződtetése, játékstílusban pedig a kipróbált poénokat favorizáló, azonnali hatásra törekvés jellemző. A kényes társadalmi kérdések felvetését kerülő bulvárszínházzal szemben minden korszakban jellemző a kritikusi és értelmiségi ellenérzés. A kommersz művészet alsó régióiban a – sem szimbolikus, sem gazdasági tőkével nem rendelkező – külvárosi színházak, orfeumok, operettszínházak helyezkednek el. Az 1930-as pesti struktúra sajátos volt, amennyiben alig volt tere és közönsége az autonóm „tiszta művészetet" reprezentáló rendezői színházi törekvéseknek, a társadalmi problémákkal illúziótlanul szembenéző vagy a kísérleti drámáknak.

A pesti magánszínházak vezetőik által deklarált pénzügyi nehézségeinek a gazdasági válsággal párhuzamos elmélyülését egyetlen elem, az idegen nyelvű hangosfilm megjelenése szempontjából vizsgálom. E konkurencia veszélyeit a szövetség azért is érezhette különösen fenyegetőnek, mert 1929/1930 fordulóján a magyarországi színházi alkalmazottak 78,5%-a, 3056 fő a fővárosban működött.[7] Elsődleges forrásom a BSZSZ-nek az OSZK Színháztörténeti Tárában őrzött, feldolgozatlan irattára, azon belül az 1930-ban keletkezett dokumentumok (ügyiratok, az ún. „összes ülések" „ezeken csak a vezetőség vett részt"-jegyzőkönyvei, kérvények stb.).

Hangos játékfilmet 1929. szeptember 19-én vetítettek először Pesten: a *Singing Fool*-t a Forum moziban. A magyar felirattal ellátott zenés film jelentős üzleti sikert hozott, a mozik igyekeztek átállni az új technológiára, mert a némafilm iránti érdeklődés csökkent. 1930 tehát egy mediális trendforduló volt. A mozikban immár nemcsak mozdulatokkal kommunikáló nemzetkö-

[5] Vö. Bourdieu, Pierre: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához, in Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 174–186.

[6] Vö. Corvin, Michel: *Le théâtre de boulevard*. Paris, Presses universitaires de France, 1989.

[7] Elekes Dezső: i. m. 183.

zi sztárokat kínáltak, napi több előadásban, a színházakénál olcsóbb belépőjegyért. (Magyar nyelvű hangosfilmgyártás nem létezett.) A színházakban ezzel szemben naponta általában csak egy előadást tartottak, miközben a fellépőket és a személyzetet szerződésük ideje alatt folyamatosan fizetni kellett. Akkor is, ha a közönség nem töltötte meg a nézőteret. Erre a gazdasági válság közegében jelentkező extra kihívásra is reagált a BSZSZ. Tagjai egymásnak is versenytársai voltak. 1929 decemberében már csak két orfeum vett részt az akkorra nyolc tagúra szűkülő szövetség munkájában. A BSZSZ irattárában az 1930-ra datált 115, számmal ellátott iratcsomagból 25 irategyüttes érinti az idegen nyelvű hangosfilmek elleni lobbitevékenységet. Mivel egy azonos szám alatt nyilvántartott iratcsomag gyakran tíz–húsz dokumentumból áll, feltételezhetjük, hogy az ügyet fontosnak ítélték. Arra keresek választ a szövetség külső és belső kommunikációjának vizsgálatával, hogy mit kívántak, és mit sikerült elérniük üzleti érdekeik védelmében. Feltételezésem szerint az idegen nyelvű beszélőfilmek deklarált „veszélyeinek" szövetségi interpretációi, illetve az ezekre való hivatkozással elérendő célok eltérhettek attól függően, hogy a BSZSZ fel- és lefelé is nyitott szakmai és társadalmi kapcsolatrendszerének mely szintjén bukkantak fel. A jegyzőkönyvekből kiderülhet, hogy a szövetség irányítói milyen kapcsolatokat ápoltak a politikai és gazdasági elit képviselőivel, meddig terjedt érdekérvényesítő képességük. A vizsgálandó kommunikációt speciálissá teszi, hogy a magánszínházak produkciói egyszerre tartozhattak a pusztán szórakoztató célú „termék", és a nemzeti kultúra részét képező „műalkotás" kategóriába.

„Illoyalis idegen nyelvű konkurencia"

A BSZSZ a közterhek csökkentéséért évek óta folytatott lobbytevékenységében 1930-tól hivatkozik új érvként az „idegen nyelvű beszélőfilm" konkurenciájára. Ekkor alakul meg a színházi ipar üzleti érdekei védelme céljából a Budapesti Színészek Szövetsége, és a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete 3–3 képviselőjével kiegészített ún. Kilences Bizottság. E testület tevékenységének „műfajai" igen hagyományosak: deputációzás, kérvény, memorandum, távirat. Kérvényeik fogalmazásmódja patetikus, „nemzeti szellemű", az állami tekintély tiszteletét sugárzó. 1930. február 6-án a Kilences Bizottság képviselőit fogadja dr. Ripka Ferenc főpolgármester, február 7-én dr. Sipőcz Jenő polgármester és gróf Klebelsberg Kuno kultuszminiszter. Hozzájuk a tagszövetségek által egyeztetett szövegű, némileg eltérő kívánságokat megfogalmazó kérvénnyel érkeznek. A Klebelsbergnek írottban taktikusan a kultúrfölénykoncepcióra hivatkoznak.

„Szerző, színész és színház együttműködéséből születik a magyar kultúrának az a rengeteg értékes terméke, amely a magyarságot erősíti, lelkesíti idebenn, a magyarság szellemi és morális erejét képviseli idekinn is, elvitathatatlan fensőségét éreztetve azokkal szemben, akik érthető okokból és érdekekből leghevesebben törekszenek ennek a fensőségnek a tagadására és lehető megsemmisítésére.”[8]

A nemzetépítés korára jellemző színházi kiáltványok és Rákosi Jenő stílusát idézve, megkésve harcolnának Budapest megmagyarosításáért:

„Idegen nyelvű szöveggel, dal kísérte külföldi képekkel hangos a város, és míg annak idején egyetlenegy német színháznak az újjászületése is meghiúsult a magyar főváros ellenállásán, ma számtalan moziban akadálytalanul csendül föl az angol, a német, a francia szó, míg a magyar szó végzetesen halkul a megélhetésükért küzdő színpadokon.”[9]

Bizonygatniuk kell a korábban elképzelhetetlent, hogy a film nem fontosabb a nemzeti kultúra bástyái mögé már befogadott színháznál: „A magyar színészet és magyar színpadi irodalom ügye kétségkívül oly prominens tényezője közművelődésünknek, amely érték, fontosság, feladat és hivatás tekintetében semmiféle más kultúrfaktor mögé nem sorozható.”[10] A kulturális érvek után a patrióta gazdaságiak következnek: a filmszakma által termelt jövedelem – adózás utáni része – külföldre kerül. A magyar színpadi szerzők export-darabjainak nemzetközi kulturális jelentőségét állítják szembe a külföldi filmgyártó- és kölcsönző cégek piacszerző igényeivel. A közterhek csökkentését kérő kívánságlistájuk fontos pontja az akkor 3%-os színházi vigalmi adó eltörlése. A kimaradó bevétel pótlására javaslattal is szolgálnak: „A hangos film kellő megadóztatása […] meghozná majd azokat az összegeket, amelyek a színházak tehermentesítése miatt esetleg elmaradnak, sőt színházi célokra fordítható többletet is eredményezhetnek.”[11]

A február 7-i ülésén Heltai Jenő, a Szövetségközi Kilences Bizottság elnöke értékeli a látogatások eredményét: „A polgármester komoly ígéreteket tett, amikor a küldöttség rámutatott a beszélőfilmek komoly konkurenciájára”.[12]

8 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2037.

9 Uo.

10 Uo.

11 A színigazgatók érveiket legrészletesebben Klebelsbergnek fejtik ki, akiről úgy vélik, támogatja törekvésüket. Ezt a feltételezést támasztja alá Lenkei Zsigmond cikke, mely szerint: „a kultuszminiszter tárgyalásokat folytat a belügyminiszterrel a hangos filmszínházak vigalmi adójának felemelése iránt.” Lenkei Zsigmond: Új veszedelem fenyeget, *Moziviláq*, 18. évfolyam, 1929/2. 1.

12 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2038.

Február 9-én a BSZSZ-ülésen Roboz Imre továbbítja a Kilences Bizottság azon javaslatát, hogy a közterhek ügyében forduljanak a törvényhatósági bizottság tagjaihoz is.[13] Március 10-én tehát levelet kap a Fővárosi Törvényhatóság Színügyi Bizottságának tíz tagja, a BSZSZ azon értesülésére hivatkozva, hogy „a Színügyi bizottság holnapi ülése foglalkozik a budapesti színházi válság kérdéseivel."[14] A levélben nincs pártpolitikai felhang, nem reflektál az új fővárosi törvénnyel kapcsolatos korabeli vitákra, vagy a közelgő fővárosi választásokkal kapcsolatos kérdésekre. Az áram-, a rendőri-, a tűzoltói díjak csökkentését kérik, valamint, hogy a magánszínházak megszüntetendő vigalmi adóját a hangosfilmek fokozottabb megadóztatásával pótolják. A főváros (1925-ben alakult) egységes színházügyi bizottságának március 11-i értekezletén a képviselők a kéréseket támogatják.[15] A szociáldemokrata Bánóczi László ugyanakkor a mozik pénzügyi nehézségeire is felhívja a figyelmet, és megjegyzi, hogy a vigalmi adó ügyében a döntés a pénzügyi osztályok kompetenciájába tartozik.[16]

Március 24-i ülésén a BSZSZ-vezetőség egy radikális figyelemfelkeltő gesztus – színházbezárás a külföldi hangosfilmek túltengése elleni tiltakozásul – hatását latolgatja. Torday Ottó, a Magyar Színház igazgatója szerint: „Demonstrációnak nem sokat ér. Ha becsukunk, úgyis megint kinyitunk. Esetleg elriasztjuk a közönséget."[17] Az elnök, Roboz Imre, sem támogatja, hogy a szövetség a társadalmi nyilvánosságban zajló, politikailag felhasználható tiltakozás eszközeit alkalmazók közé lépjen. A kormányzati hivatali jóindulatot megőrizni kívánóan óvatos: „Vigyáznunk kellene, mert ezzel többet árthatunk, mint amennyit használunk. […] A hatóságoktól kaptunk biztatást."[18] A hatalom körein belül maradó szívós kérvényezést célravezetőbbnek tartja, mint az ülésen lehetőségként szintén felmerülő sajtókampányt: „A lapokban kár lenne azt lanszírozni, hogy a beszélő film reánk nézve komoly aggodalom. Nekünk arra az álláspontra kell helyezkednünk, hogy nem veszedelmesek."[19] Ehelyett távirat küldését javasolja a kultuszminiszternek, illetve a polgármesternek. E március 27-i táviratban külföldi példákra hivatkoznak, arra utalva, miként védekeznek egyes országokban a tőkeerős amerikai filmgyárak által terjesztett modern szórakozási formával (hangos-

13 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2039.

14 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2037.

15 Ilovszky János bizottsági tag olyan döntést javasol, mely: „a változott viszonyoknak megfelelően a vigalmi adónak a kulcsában eltolódást idézzen elő, még pedig olyanképpen, hogy a beszélő magyar művészet színházai, tehát azok a színházak, ahol eleven előadás folyik, mentesüljenek a vigalmi adó alól." *Fővárosi Közlöny,* 1930. 23. szám. 745.

16 Uo., 746.

17 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2061.

18 Uo.

19 Uo.

film) szemben: „Olaszországban kormányrendelet tiltja az idegen nyelvű beszélőfilmek bemutatását. Csehországban felemelik a hangosfilmeket játszó mozik vigalmi adóját a színházak javára."[20] (Külföldön jellemzően a verseny szabadságának korlátozásával éltek. Ugyanakkor a hangosfilm-konkurencia megjelenése segítette a teátrumok összefogását is. Nem véletlen, hogy New Yorkban 1930-ban alakul meg a kereskedelmi színházakat tömörítő, máig létező *Broadway League*, akkor még *League of New York Theatres* néven.)

Abban a nyomtatott felhívásban, melyet valószínűleg a közelgő színházi ankét meghívottjai meggyőzésére készített a Kilences Bizottság, elismerik az eddigi könnyítéseket (a színházak vigalmi adójának 3%-ra való csökkentését), de az „általános depresszióra" hivatkozva újabbakat kérnek. A pesti magánszínházi mező ritkulását állami szinten akadályozandó jelenségként állítják be, miközben a piaci alapon működő tömegkultúrában gyakori a kereslet változásához idomuló funkció- és műfajváltás. Relevánsabb érv, mikor a mozi- és a színházüzem működési költségeit vetik össze. „Amíg egy-egy színház az adminisztrációs személyzetén kívül 100–300 állandó alkalmazottjának biztosít kenyeret egész éven keresztül, addig a filmszínházak most már a gépüzemű zenére áttérve és zenekari tagjaikat elbocsátva, mindössze 2–3 gépészt és a jegyszedő személyzetet foglalkoztatják."[21] A magasabb színházjegyárat indokolandó az ipari termelésből kölcsönzött érvrendszert alkalmaznak: „a filmszínházak az előadás anyagát teljesen készen kapják, holott a színházaknál csak 3–4 heti nehéz és költséges munka után válik késszé az anyag és 3–4 heti próba után dől el, hogy a darab jó-e vagy megbukott. A színház kénytelen mégis műsoron tartani, mindaddig, amíg új darabja elkészül."[22] Ezt a nagyobb üzleti kockázatot kellene kompenzálni a hatóságoknak a színházak vigalmi adójának eltörlésével.

Május 2-án, nem sokkal az adminisztrációt átformáló új fővárosi törvény (1930. évi XVIII. tc.) május 29-i életbe lépte előtt rendezték a színházi ankétot. Előtte egy nappal a szakmai szervezetek egyeztettek. Itt dr. Molnár Dezső ügyvéd, a Budapesti Színészek Szövetségének ügyvezető elnöke megosztotta belső információit: „A vigalmi adó tekintetében remélhető az engedmény. »Lázár Ödön: Egész elengedése nem?« Ezt nem mondták. Félnek attól, hogy megnyitjuk a zsilipet és mások is fogják kérni, különösen a hangversenyek."[23] Dr. Molnár szerint a színházak különleges fontosságára hivatkozva kell kérni az idegen nyelvű beszélőfilmek fokozottabb megadóztatását. Az ankét összehívását a BSZSZ tekinthette eddigi szívós kérvényezési gyakorlata sikereként. Részt vettek ugyanis a Belügyminisztérium, a Vallás- és Közoktatásügyi Mi-

[20] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2038.
[21] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 214/2037.
[22] Uo.
[23] Uo.

nisztérium, az Államrendőrség, az Operaház, a Nemzeti Színház, a tanácsi III., VI., IX., XII. ügyosztályok, a tűzoltóság, az Országos Színészegyesület, a Magyar Zeneszerzők és Szövegírók Egyesülete, a Színházi Kritikusok Szindikátusa, és a Magyar Artista Egyesület képviselői. Feltűnően hiányoztak ugyanakkor a mozis érdekképviseletek. A szakértekezlet célja: „a fenyegető színházi válságok elhárítása és az ezzel kapcsolatos preventív jogszabályalkotás" volt.[24]

Az ülés lefolyásáról a szövetség anyagában nincsenek dokumentumok, de a korabeli filmes szaksajtóból kiderül, hogy Liber Endre tanácsnok ígéretet tett a kérések teljesítésére. „A rendelkezések már elkészültek és szeptember első felében életbe lép a rendelet, amely a vigalmi adót eltörli és a különböző illetményeket redukálja."[25] Az ígéret ellenére, az évad végén a BSZSZ a romló gazdasági helyzetre hivatkozva felmondja a Budapesti Színészek Szövetségével korábban kötött kollektív megállapodást. Az újról szóló tárgyalásokon az eddigi tíz helyett csak kilenc hónapos évadonkénti szerződést ajánlanak a munkavállalóknak. Képviselőik előtt Roboz végletesen pesszimista üzleti helyzetképet vázol: „tessék azt venni, hogy maga a színház, mint intézmény, beteg. Ha a színház nem virul, redukálni kell az egész vonalon az igényeket."[26] E belső szakmai körben az elnök nem a hangosfilm konkurenciáját okolja. A június 16-i vegyes bizottsági ülésen hirtelen keresletcsökkenéssel indokolja a megszorításokat: „Május eleje óta a színházak bevétele soha nem sejtett mértékben csökkent. Ilyenre nem is volt példa."[27] A június 17-i, csak BSZSZ-tagok számára összehívott összes ülésen pedig az eddig vállalt társulati létszámminimum csökkentését is javasolja: „Generaliter azt az elvet állíthatjuk fel, hogy minden színház az 1928/29-iki helyzethez képest 25 százalékkal leszállíthatja a létszámot."[28] Ez további elbocsátásokat jelent. A szeptemberre várt színházi vigalmi adóeltörlés elmaradt. (Talán mivel a közigazgatási reform végrehajtása során a színügyi bizottság megszűnt.) Ez, valamint a fővárosi választási kampány felfokozott légköre, esetleg a szeptember 1-i, a munkanélküliség és az alacsony bérek miatt kirobbant munkástüntetés is motiválhatta néhány színigazgató „radikalizálódását".

A szeptember 27-i összes ülésén, mely a BSZSZ-vezetőségen belüli álláspontokat tükrözi, Wertheimer Elemér, az Andrássy úti Színház tulajdonos

[24] A Vígszínház példáján fogalmat alkothatunk a közterhek nagyságrendjéről. Az 1929. IX. 1.–1930. IV. 30. közötti időszakra a Vígszínház vigalmi adóként 32.881, forgalmi adóként 9.600, a tűzoltóságnak 10.866, a rendőrségnek 5.289, áramdíjként 21.922, a hirdetővállalatnak 12.639 pengőt fizetett. OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2075.

[25] N. N.: Szeptemberben eltörlik a színházak vigalmi adóját, *Mozivilág*, 18. évfolyam, 1930/28. 3.

[26] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2088.

[27] Uo.

[28] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2089.

igazgatója stratégiaváltást, a közszférába kilépő demonstrációt javasol. „Ha Németországban, Franciaországban, Olaszországban tudtak intézkedni az idegen nyelvű film ellen, ha Prágában tüntetnek, nálunk is meg kell kezdeni az akciót az idegen nyelvű filmek túlburjánzása ellen.”[29] A sajtót is aktivizálná, elmondja, hogy Barabás Lóránt dramaturg társaságában járt a szerkesztőségekben. De kevés helyen talált megértésre, mivel a lapok nem tudnak lemondani a mozik által nyújtott anyagi előnyökről. (Valószínűleg a mozik hirdetéseiből a lapokhoz befolyó pénzre gondol.) Wertheimer bevinné az ügyet a politikai küzdőtérre is. Arról tájékoztat, hogy Pakots József[30] interpellálni fog az ügyben, de maga az ellenzéki Nemzeti Demokrata Párt képviselője javasolta, hogy kormánypártiakat is vonjanak be a kampányba. Wertheimer a szövetségben szokatlanul éles, konfrontatív stílusban érvel: „Nem mondhatja senki, hogy csak néhány magyar színház zsidó vezetőjéről van szó. A színészek és a szerzők kenyere is veszélyben forog. Fel kell fegyverkeznünk mielőtt tönkremegyünk. Meg kell tartani a nagygyűlést, s a színházaknak demonstrálniuk kell.”[31] (A két háború közti elsősorban a jobboldali sajtóban és a politikában hosszú hagyománya volt a magánszínház-igazgatók és bérlők felekezeti hovatartozás szerinti megítélésének. A sajtóhadjárat egyik legintenzívebb állomása épp az az elleni tiltakozás volt, mikor Ben Blumenthal megvette a Vígszínházat, majd kibérelte a Fővárosi Operettszínházat és szórakoztatóipari trösztöt kívánt létrehozni Budapesten. Ezt a magyar kultúra elleni fenyegetésként láttatták egyes parlamenti képviselők. E szélsőjobboldali politikusi és sajtóvélekedés a harmincas években is fennmaradt, sőt erősödött.[32])

A Wertheimer által javasolt gyűlés ötletét Roboz támogatja, de a hivatali útra is visszakanyarodik: „Talán jó lesz, ha a nagygyűlésből erélyes hangú sürgönyt menesztünk a miniszterelnökhöz, a belügyminiszterhez, a közoktatásügyi miniszterhez, a főpolgármesterhez, a polgármesterhez.”[33] Ellenzi, hogy a BSZSZ ellenzéki politikai törekvésekhez kapcsolódjon: „Végzetes lenne csak az ellenzéki képviselőket megmozgatni.”[34] A megígért adóeltörlés elmaradása ellenére sem a számonkérésre helyezné a hangsúlyt: „Szem előtt kell tartanunk a gyakorlati lehetőségeket. Legalább bizonyos tehermentesítést

[29] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2105.

[30] Pakots József (1877–1933) író, forgatókönyvíró. 1922-től országgyűlési képviselő.

[31] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2105.

[32] Meskó Zoltán felszólalása a képviselőházban 1933. május 30-án: „Mindenekelőtt le kell szegeznem, hogy Budapesten, az általa annyira megdicsért fővárosban, egyetlenegy magánszínház sincs keresztény igazgatás alatt. Nagyon sajnálatos, hogy ez előfordulhat a keresztény kultúra hátrányára és – valljuk be – inkább szégyenünkre, mint dicsőségünkre.” Az országgyűlés képviselőházának 189. ülése, 1933. május 30. kedd, 406.

[33] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2105.

[34] Uo.

kell elérnünk. Találjanak rekompenzációt ott, ahol nagyobb a virulencia."[35] Az azonban soha nem merül fel a BSZSZ ülésein, hogy a mozikban mekkora a „virulencia". A mozis szervezetekkel nem keresnek kapcsolatokat, nem tárgyalnak. A BSZSZ társadalmi nyilvánossághoz fordulására utal a szeptember 30.-ára, a Fészek Klubba hirdetett gyűlésről kiadott *A színházak akciója az idegen nyelvű beszélőfilmek ellen* című kommüniké.[36]

A szakmai nyilvánosság körein belül maradó rendezvényen a Budapesti Színészek Szövetségének ügyvezető elnöke, dr. Molnár Dezső a probléma megoldására meglepő módon a magyar hangosfilmgyártás megindítását javasolja. A multipozicionális funkciókkal bíró Molnár[37] ötlete, talán nem véletlenül, rímel a kormány törekvésére. Hiszen az a Filmalap létrehozásával, a Hunnia filmgyár megvásárlásával és technikai korszerűsítésével épp erre törekszik. Azonban Molnár és hozzá csatlakozva Földes Imre, a Színpadi Szerzők egyesületének képviselője felveti az idegen nyelvű filmek bemutatásának 1933-tól, illetve 1932-től bevezetendő tilalmát is. Roboz újra az üzleti és politikai realitások figyelembevételére int: „Oly kormányrendeletet nem kívánhatunk, amely egy iparágat egyszerűen tönkretegyen."[38] Érezteti, hogy egy a pesti magánszínházi szféránál kiterjedtebb, a külföldi filmkölcsönző cégek révén tőkeerősebb iparág megtámadása nem kecsegtet sok sikerrel. A fogyasztóért versengő tömegkultúra-ágak békés egymás mellett élésének elkerülhetetlensége mellett érvel: „A filmgyártás másik érdek. A színházak a világért sem akarnak ennek útjába akadályokat gördíteni. Ellenkezőleg, elő akarják mozdítani a magyar filmgyártás megteremtését."[39] Szerinte a gyűlésnek a színházak azonnali megsegítését kell kérnie, az eddiginél határozottabb hangon, a színház, illetve a film kormányon belüli patrónusai közti ellentétekre is rájátszva: „Beszélhetünk arról, hogy a kultuszminiszterhez menjünk és kérjük, hogy védjen meg a belügyminiszter ellen. Mindenesetre valami konkrétat kell mondani, a puszta tiltakozás nem ér el intézkedést."[40] Scitovszky Béla belügyminiszter rendkívüli fontosságot tulajdonított a magyar nyelvű filmgyártás mielőbbi megindításának. 1930 nyarán, a Filmipari Alap vezetőivel együtt személyesen kísérte figyelemmel a Hunnia műtermében a hangosfilmgyártás megindítását célzó kísérleteket, majd szeptemberben „személyesen tárgyalt Berlinben a Tobis-Klang rendszerű hangos

35 Uo.

36 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2107.

37 Dr. Molnár Dezső a Filmipari Alap felügyelőbizottságának, és az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak is tagja volt. 1930 októberében a magyar színművészet fejlesztése körül szerzett érdemei elismeréséül magyar királyi kormányfőtanácsosi címet kapott. Korábban a Corvin filmgyár és filmkereskedelmi r. t. ügyvezető igazgatója volt.

38 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2107.

39 Uo.

40 Uo.

felvevőgép megvásárlásáról.”[41] Dr. Molnár Dezső azt javasolja, kérjék egy a magánszínházakkal foglalkozó minisztériumi tisztviselő kinevezését, hiszen „a belügyminisztériumban kitűnően szervezett ügyosztálya van a moziknak.”[42] A tüntetésnek indult demonstráció „eredménye” egy a miniszterelnökhöz intézett távirat lesz. Az érdekvédelmi törekvések iránya tehát továbbra is a politikai elit, a kormányzó réteg: „A visszásságokat tudomására kell hoznunk g.r. Bethlen István miniszterelnöknek. »Felkiáltások: A kormányzónak!« Az ő útján a kormányzónak. Meggyőződésem, hogy ezekről nem tud.”[43] Nem kanyarodott tehát ellenzéki irányba a polgári, értelmiségi középosztály tagjait tömörítő színházi szakma tiltakozása.

Erre utal az alábbi jegyzőkönyv is, mely a filmügyben kiküldött vegyesbizottság ülésén készült 1930. október 1-én. Ritka alkalom, hogy beleláthatunk a színpadi szerző, színész és színigazgató szervezetek vezetőinek nem hivatalos kommunikációjába. Mivel a jegyzőkönyvek nem a nyilvánosság, hanem a BSZSZ irattára számára készültek, nem valószínű, hogy az abban leírtakat lényegesen manipulálták volna. Érzékelhető a szövegből a döntéshozatal dinamikája, az eltérő érdekek megfogalmazásának stílusa, de a kompromisszumra, megegyezésre való törekvés is a filmiparral. (Különösen tanulságos, ha ezt a tárgyalási stílust az 1945 utáni színházi szövetségi gyűlések jegyzőkönyveivel hasonlítjuk össze, melyek e kötet további fejezeteiben olvashatók.)

„Jelen vannak: A Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete részéről Harsányi Zsolt és Földes Imre, a Budapesti Színészek Szövetsége részéről dr. Molnár Dezső, a Budapesti Színigazgatók Szövetsége részéről Roboz Imre, Lázár Ödön és dr. Komor Gyula ügyvezető igazgató.

Harsányi Zsolt jelzi, hogy ha nem is lehetett jelen az előző napi nagy értekezleten, időközben minden részletet megtudott.

Dr. Molnár Dezső rekapitulálja a történteket. Utal a mutatkozó, de csak látszólagos érdekellentétekre. A színházak tehermentesítést kívánnak. A magyar filmgyártás nem érdekli őket.

Roboz Imre: Ezt nem mondtuk, hiszen Amerikában Shuberték, akik színigazgatók, nagy filmgyárat alapítanak. Másrészt filmesek színházakat létesítenek.

Dr. Molnár Dezső: Minket elsősorban a magyar filmgyártás érdekel. Inkább hajlandók vagyunk a kollektív szerződésben nagyobb kedvezményeket adni.

[41] Lajta Andor: *A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941*. Budapest, Szerző Kiadása, 1942, 14.

[42] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2105.

[43] Uo.

Harsányi Zsolt: Nekünk, szerzőknek, nem érdekünk a német nyelvű filmek egész kiküszöbölése. Hiszen magyar szerzők is akarnak német filmeket.

Roboz Imre: Nincs is érdekellentét. De bizonyos, hogy a színházak prosperálása mindenkinek használ. Az akciónak tehát fontosabb eleme, hogy a színházak jól menjenek. Abból senkinek sem lenne haszna, ha az épületek üresen állnának, mint a bécsi példa mutatja.

Dr. Molnár Dezső: Eljártam a fővárosi ügyosztálynál. Rámutattam, hogy a filmek adóját lehet emelni a színházak javára. Memorandumot kell csinálnunk. Fel kell tárnunk a helyzetet, fel kell sorolnunk a segítés módjait. Amikor a memorandumot beadjuk, azt az esti előadásban minden színházban egy színész bejelenti. Ennek mély hatása lenne.

Roboz Imre: Nagyon hatásos lenne távirat küldése gr. Bethlenhez, a kultuszminiszterhez, a belügyminiszterhez. A miniszterelnök kezébe tesszük le az ügyet, a magyar kultúra sorsát, hiszen ő az ország vezére. A kultuszminiszter a kultúra legfőbb őre. A belügyminiszter a városi ügyek és a mozi ügyek legfőbb kezelője. A főpolgármesterhez, a polgármesterhez, mint a város első polgáraihoz fordulunk. A deputációzástól keveset lehet várni. A táviratot mégiscsak elolvassák.

Lázár Ödön: Csak abszolút radikális módon lehet valamit elérni. Öt magyar operett járja be a világot. Mindenütt gazdagodnak rajtuk, csak mi nem tudunk boldogulni.

Roboz Imre: Vigyáznunk kell, hogy fellépésünknek ne legyen ultimátumszerű jellege.

Földes Imre: Dr. Bálint Lajos felvetette azt a gondolatot, hogy nyerjük meg elnökül dr. Preszly Elemért.

Roboz Imre: Azt hiszem, a mozisokkal lehetne kompromisszumot elérni, hogy önként vállalnának nagyobb terhet.

Dr. Molnár Dezső utal a nagy elkeseredésre, amely a szerződés nélküli színészek közt uralkodik. Ezeknek látniok kell, hogy dolgoznak értük. Nagyobb bizottsággal kell dolgozni.

Roboz Imre: Hiszen minden testület a maga nagybizottsága elé viheti a dolgokat. A kivitelt mégiscsak keveseknek kell elintézniök. Amióta a kultuszminisztériumhoz tették át a színészetet, az állami színházakkal még csak törődnek egy keveset, de a magánszínházakkal sehogy sem.

Dr. Molnár Dezső: Ezt már a tegnapi értekezleten is kifejtettem. A mozisoknak a belügyminisztériumban nagyszerűen szervezett ügyosztályuk van. Az kellene, hogy a kultuszminisztériumnak, a színházaknak is legyen ily ügyosztályuk. Legalább egy jó emberük.

Harsányi Zsolt aggodalmának ad kifejezést, hogy abból az ügyosztályból ellenőrző fórum lehet, de különben kész ezzel a gondolattal foglalkozni.

Roboz Imre sok jót vár a külön színházi fórumtól. Kéri, hogy fogalmaztassanak meg a táviratok, és készíttessék el a memorandum.

Dr. Molnár Dezső: Szívesen szolgáltatom az adatokat, és kérjük meg Harsányi Zsoltot a megfogalmazásra.

Harsányi Zsolt vállalja a memorandum megírását.

Hosszabb megbeszélés során kialakult a gr. Bethlenhez intézendő távirat fogalmazása, amelyet Harsányi Zsolt mindjárt szavakba foglal. Ennek a szövegnek lényege kerül be a többi táviratba is.

Roboz Imre felveti egy társadalmi akció eszméjét. A kormányzóhoz volna intézendő egy memorandum, amelyet a közélet kitűnőségei írnának alá. Lehetne pld. száz előkelőséget megnyerni a memorandum aláírására. (Élénk helyeslés.)

Harsányi Zsolt: A lapokat meg lehetne nyerni arra, hogy pld. jövő vasárnap mind erről a témáról vezércikkezzenek. Élénk helyeslés.

Ezzel a tanácskozás véget ért.

Budapest, 1930. október 1.”[44]

Roboz végül meghatározó álláspontjára az jellemző, hogy egyfelől az üzleti és politikai realitások figyelembevételére int, másfelől a hatalmi elit köreitől reméli a rendezést. Az is kitűnik, hogy Roboz mennyire reflektálatlanul alkalmazza a kor keresztény nemzeti retorikáját. Tovább távolítaná az akciót a politikai demonstrációtól, visszakanyarodna a szimbolikus, a politikai döntéshozókat megcélzó tiszteletteljes gesztusokhoz.

Ha annak okát keressük, miért volt Roboz annyira óvatos, és a hivatalossággal mindig kompromisszumkereső, két – a színigazgatók szövegeiben nem reflektált – motívumot is feltételezhetünk. Egyfelől volt a korabeli Budapestnek egy másik Roboz Imre nevű, politikai okok miatt többszörösen, ráadásul 1925–1926-ban nagy visszhangot kiváltó perekben elítélt közszereplője. E névazonosság bizonyára kellemetlen volt a Vígszínház igazgatója számára, hiszen életkorban is hasonlóak voltak. Az újságíró 1894-ben, a színigazgató 1892-ben született. Összetéveszthetőségüket növelte kulturális terepük hasonlósága: az újságíró Roboz irodalmi témájú könyveket publikált és színházkritikát írt.[45] Nemcsak közéleti, és az újságíró szakmán belüli vitákat, hanem egy *A Roboz-fivérek negyedfél esztendős kálváriája* című röpirat megjelentetését is kiváltotta, hogy az újságíró Robozt 1926 májusában tizenkét évi fegyházra ítélték izgatás, kormányzósértés és nemzetgyalázás sajtóvétségei címén a kommün utáni jobboldali atrocitásokat taglaló cikkei miatt. A nagy visszhangot kiváltó ügy ráadásul emlékeztethetett arra, hogy a

44 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2107.

45 *Az irodalom boudoirjában* (1916), *Pesti színésznők* (1917), *Bródy Sándor és néhány színésznő* (1918).

BSZSZ-elnök és színigazgató Roboz Imre kommün alatt vállalt szerepe sem volt jelentéktelen, hiszen az újjászervezett filmközpontban a gazdasági osztályt vezette.[46]

A Kilences Bizottság újabb, Klebelsbergnek címzett október 14-i kérvényének hangneme, Roboz instrukcióit követve már óvatosan számonkérő. A színházak nyújtotta nemzeti kulturális szolgálatra hivatkozik: „ha már vállaljuk az itthoni általános szegénység ellen folytatott harcot, legalább ne kelljen ráadásul az idegen nyelv és idegen tőke félelmes ereje ellen is harcolnunk."[47] Az írás őszintébb abban is, hogy rámutat: „hiba volna azon bajok között, amelyekre lehetséges orvoslást is találni, az idegen nyelvű hangosfilmek versenyét legelső helyre tenni."[48] Heltai Jenő javaslatára jelzik, tekintettel vannak a külpolitikai szempontokra is: „nem gondolunk tehát arra, hogy az idegen nyelvű hangosfilmeket erőszakos intézkedések után teljesen kitiltsák az ország területéről."[49] A kérvény a magánszínházakat a nemzeti és fővárosi kultúra elismert intézményeiként, bérlőiket, igazgatóikat tekintélyes kulturális/gazdasági tényezőkként kívánja láttatni.

A székesfőváros és a kormány oldaláról ellentmondó válaszok érkeznek. Október 21-én Sipőcz Jenő polgármester az új adóösszeget megállapító határozatban elutasítja a vigalmi adó eltörlésére vonatkozó kérést.[50] Klebelsberg újra reményt nyújtó október 31-i levelében viszont azt írja: „a kérést magamévá téve a vigalmi adó eltörlése iránt Budapest-székesfőváros Tanácsához újólagos leiratot intéztem."[51] Ráadásul kinevezi dr. Fülei-Szántó Endre miniszteri osztálytanácsost központi színművészeti előadóvá, ami azt jelenti, hogy lesz a magánszínházaknak is képviselete a kultuszminisztériumban. A november 7-i BSZSZ-összes ülés jegyzőkönyvében utóbbit Roboz „már beadványaink egyik eredményeként" tekinti. Klebelsberg támogatására hivatkozva felülvizsgáltatná a polgármesterrel álláspontját.[52] Erre vonatkozó no-

46 „A Markó-utcai járásbíróság épületében levő „filmközpontban" most nagy élénk és intenzív munka folyik. Átszervezték az egész magyar filmszakmát, kezdve a filmtermelés bonyolult kérdéseiről a filmek forgalomba való hozataláig. Nehéz, emberfeletti munka volt az egész filmszakmát egy táborba hozni, egy kézbe összpontosítani. De ami a burzsoá világban még gondolatban sem volt lehetséges, azt a proletárállam erélye és fegyelmezettsége napok alatt megcsinálta. Paulik Béla politikai megbízottnak és munkatársainak éjjel-nappali munkájába került, míg ezt a nagy művet összehozták. […] A filmszakma eddigi legfőbb vezetői a következő osztályokat vezetik: Korda Sándor a filmtermelési osztályt, Roboz Imre a gazdasági osztályt, Radó István a szocializálási osztályt, Várnai István a propagandaosztályt, Ágotai Béla a pedagógiai osztályt, Vajda László és Balogh Béla a művészeti ügyeket, a felvételi üzemosztályt Balogh Béláné és Bátori Béla, a szcenikai osztályt pedig Farkas Jenő József." Lajta Andor: A magyar filmművészet reneszánsza. *Színházi Élet*, 8. évfolyam, 1919/15. 20.

47 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2107.

48 Uo.

49 Uo.

50 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2075.

51 Uo.

52 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2117.

vember 19-i kérvényében a Kilences Bizottság már nyíltan helyteleníti Sipőcz érvelését: „A Méltóságod határozatában említett körülmény, hogy a vigalmi adó céladó, mert hozadéka szegényügyi és népjóléti célokra fordítandó, semmiképp nem támogatja ennek az adónak azt a hatását, hogy előmozdítja színházak katasztrófáját, színészek nyomorát és működési alkalmak elvonását a magyar színpadi szerzőktől."[53] E kérvényben először emlegetik fel a Városi Színháznak operaelőadások színrevitelére adott támogatást:

> *„A székesfőváros vezetősége évi több százezer pengő áldozattal tartja fenn a Városi Színházat, nyilván attól a belátástól indíttatva, hogy a fővárosnak, mint közületnek a magyar színházi kultúrával szemben kötelezettségei vannak. De ha az egyik oldalon ezt belátja és ennek konzekvenciái elől nem is tér ki, vajon szabad-e olyan polgárait, akik a maguk erejéből, de annak végső megfeszítésével is alig bírják vállalataikat fenntartani, támogatás helyett külön, speciális adóval büntetni."*[54]

Határozata visszavonására kérik a polgármestert. (A 2400 személyes Városi Színház működéséhez a Fővárosi Tanács évi 150.000 pengő szubvencióval járult hozzá, elsősorban a zenekar fenntartása érdekében. Ellentételezésként a színház köteles volt évadonként 120 operaelőadást tartani. Az 1930-ra jellemző keresletcsökkenésre utal, hogy a színügyi bizottság március 11-i ülésén Sebestyén Géza, a Városi igazgatója kérelmezte az operaelőadások alóli felmentést, mivel emiatti hiánya elérte a 175.000 pengőt. Még a szubvencióról is hajlandó lett volna lemondani.[55]) A Kilences Bizottság Scitovszky Béla belügyminiszternek címzett kérvényében sem restelli már az állami színházak támogatottságát szembeállítani a magánszínházak nehéz helyzetével: „Az állam az Operaház és a Nemzeti Színház fenntartására évenként körülbelül kétmillió pengőt, a főváros pedig évi több százezer pengőt áldoz a Városi Színházra."[56]

Egyes pesti színházak pénzügyi helyzetének tényleges súlyosbodását jelzi, hogy a Városi Színházban november 7-én sztrájkolnak az alkalmazottak, mert az igazgató nem tud gázsit fizetni.[57] A november 24-i összes ülés egybehívását pedig azért kívánta Wertheimer Elemér, mert a főváros végrehajtót akar ültetni a színházak pénztárába a vigalmi adó befizetésének elmaradása miatt. Roboz ebben az ügyben is kiegyezést javasol: „mindenki igyekezzék a vigalmi adóhátralékot törleszteni. Az egyéni eljárás ebben a tekintetben

[53] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2075.
[54] Uo.
[55] *Fővárosi Közlöny* 1930. 23. szám, 747.
[56] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2075.
[57] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2118.

sokkal inkább célravezető, mint a testületi intézkedés."[58] A november 28-i BSZSZ-ülésen azzal biztatja a végrehajtó bizottság tagjait, hogy Klebelsberg újabb színházi ankét egybehívását ígérte.[59] Senki nem veti ellen, hogy az előző ankéton megígért könnyítésekből sem valósult meg semmi.

E kudarcsorozat tükrében meglepő, hogy az 1931. február 14-i, az előző évet értékelő BSZSZ-közgyűlésen dr. Komor Gyula ügyvezető igazgató beszámolójának hangneme nem pesszimista: „A viharok dúlásának voltak sajnálnivaló áldozatai, nemes törekvések kormányosai elsöpörtettek, de a hajóroncsokat kitatarozták, megint járják a vizeket és ma megint valamenynyi színházban játszanak."[60] Az idegen nyelvű beszélőfilmek elleni fellépés, s ezzel összefüggően a vigalmi adó eltörlésének kudarcát egyfelől a sajtótámogatás elmaradása, másfelől a fővárosi törvényhatósági választásokat megelőző és követő, részletesebben ki nem fejtett körülmények számlájára írja. (Feltételezhető, hogy a városi tanács megszűnése, a közgyűlés feladatainak a Törvényhatósági Tanácsra ruházása idején, majd az ősszel induló fővárosi választási kampányban nem a magánszínházak lobbiérdeke volt a legfontosabb.) Az idegen nyelvű beszélőfilm konkurenciájára való hivatkozást a beszámoló némi cinizmussal és immár távolságtartással „bőséges agitációs eszköznek" nevezi. A hozzászólók közül csak a Jókai Színházat képviselő Szász János elégedetlenkedik, kérve, hogy „növeltessék a szövetség befolyása."[61] A többiek nem kérdőjelezik meg az eddig alkalmazott érdekvédelmi taktikát. Sőt, a jegyzőkönyv szerint élénk helyeslés fogadja Bródy Pál javaslatát:

> *„Teljes elismeréssel és köszönettel az eddigi vezetőség iránt, javaslom, hogy választassék meg elnökké Roboz Imre, aki buzgósággal és kitűnő képességeinek latba vetésével vezette ügyeinket, dr. Komor Gyula ügyvezető igazgató segítségével. Fejezzük ki iránta teljes elismerésünket és köszönetünket."*[62]

Vajon miért élvezett az elnök ekkora bizalmat? S tényleg a hangosfilmek hódították el a magánszínházak közönségét?

A magánszínházak vezetőinek állandó pénzügyi nehézségekre való hivatkozásait megismerve ideálisnak képzelhetnénk az állami fenntartású Nemzeti Színház helyzetét. Hiszen a teátrum költségvetési előirányzata 1930/1931 évre 1.757.500 pengő volt, amellett, hogy az állami színházak nyugdíjintézeteinek támogatására és a nem működő örökös tagok ellátására előirányoztak további 391.770 pengőt. Ugyancsak összemérhetetlenül kedvezőbbnek tűnik

58 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2132.
59 Uo.
60 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 215/2150.
61 Uo.
62 Uo.

a művészi és adminisztratív személyzet létszáma a Nemzetinél, ha azt a magánszínházakéval hasonlítjuk össze. Lajta Andor *Filmművészeti Évkönyvé*nek tanúsága szerint 1930-ban a Nemzeti Színházban 32 színésznő és 46 színész volt alkalmazásban, az igazgatóságon 21 fő dolgozott. E tagok tizenkét hónapra kaptak fizetést. A legtekintélyesebb magánszínháznak számító Vígszínházban ezzel szemben csak 15 színésznek és 17 színésznőnek volt tíz hónapos szerződése. Ugyanakkor az állami színházak (az Opera volt még állami fenntartású) tekintélyes szubvencióját állandó politikai támadások érték. Pukánszkyné Kádár Jolán *A Nemzeti Színház százéves története* című könyvében a Hevesi Sándor tízéves igazgatósága (1922–1932) alatt felgyülemlő gazdasági problémákat elemzi. Eszerint a színház látogatottsága már 1923-an is csak 70%, s attól kezdve a „költségvetési egyensúly csak póthitelekkel tartható fenn.”[63] Bár a Kamaraszínház 1926-os megnyitása és az 1928-ban bevezetett bérletrendszer növelte a nézőszámot, de „a Nemzeti Színház 1928 augusztusától kezdve nem fizeti meg a Népszínházi Alapítványnak bér- és egyéb tartozásait, úgyhogy a hátralék 1931 nyarán már 126.000 pengőre rúg.”[64] A színház 1930–1931. évre készített költségvetését a minisztérium visszaküldte, és a válság erősödésével 1931-ben a Nemzeti bezárása vagy bérbeadása is komolyan szóba került. Ez ellen tiltakozik Hevesi 1931. december 7-i megjegyzéseiben, melyeket a Nemzeti Színház válságának megoldására készített tervezethez fűzött:

> *„A Nemzeti Színház bérbeadása […] elvileg nem nagyon képzelhető el, gyakorlatilag teljesen keresztülvihetetlen […] Amennyiben viszont a bérlővel szemben kiköttetnének bizonyos irodalmi hagyományok fenntartása (ez számszerűleg igen egyszerűen mutatható ki), a bérlő nem érhetné be kisebb szubvencióval, mint amellyel az állam a színházat fenntarthatja, annyival is kevésbé, mert a bérlő nem mondhat le a vállalkozói nyereségről, úgyhogy – a szubvenció mellett elért megtakarítás – bérlőrendszer mellett, csak a Nemzeti Színház beszüntetését jelenti.”*[65]

Hevesi szerint egy bérlővel működő magánszínház repertoárjának meghatározóan a nézői elvárásokat, tehát a keresletet figyelembe véve kell felépülnie, hiszen, ha – ahogy fogalmaz – „a bérlővel szemben kiköttetnének bizonyos irodalmi hagyományok fenntartása”[66], az pénzügyileg fenntarthatatlanná

[63] Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története*. 1. kötet, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940, 463.

[64] Uo. 465.

[65] Pukánszkyné Kádár Jolán (szerk.): *A Nemzeti Színház százéves története. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez.* 2. kötet, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938, 800.

[66] Uo.

tenné a működést. Jellemző párhuzam ugyanakkor, hogy az állami színházak válságos helyzetét Hevesi is a hangosfilm és a rádió minimális megadóztatásával vélné megoldhatónak. Konklúziója tehát megegyezik a magánszínház-igazgatókéval.

Párhuzamos szakmai beszédmódok

A BSZSZ külső és belső kommunikációjában a magánszínházak válságát kizárólag pénzügyi okokkal (magas közterhek, hangosfilm konkurenciája) magyarázta. Ugyanakkor a korabeli színészeti és filmes szakmai fórumok a színházakban inkább vezetési, működési és művészeti válságot érzékeltek. A *Színészújság*ban Fóthy János, a *Pesti Hírlap* kritikusa *Miért mennek tönkre a pesti színházak?* című cikkében a konfliktuskerülő öncenzúrát okolja: „Nálunk, ahol a bátrabb színpadi probléma már társadalmi veszedelem, ahol egy nyersebb, életízűbb szóra már elsápad az igazgató: mit fog szólni az ügyeletes rendőrtiszt, nálunk, ahol a frázishazafiság felhördül, mert a színpadon egy magyar ember – mondjuk – lop."[67] Jób Dániel, a Vígszínház művészeti igazgatója is konstatálja e konformizmusból eredő korlátokat: „Múlt hónapban Berlinben jártam és négy-öt olyan színdarabot láttam, ami mind lehetetlen nálunk. […] Láttam egy darabot, ami azzal kezdődik, hogy egy pap elárulja a gyónási titkot. Már szó sem lehet róla."[68] A darabválasztást és értelmezést tehát a társadalmi problémák illúziótlanabb bemutatásától visszariadó óvatosság jellemezte.

A *Moziviláq* is több olyan írást közöl, vagy vesz át 1930-ban, mely a színigazgatók felelősségét hangsúlyozza. *A színházi válság és a hangosfilm* című cikk szerint a színigazgatók rossz üzleti politikával, a filmiparra jellemző sztárrendszer átvételével akartak nagyobb haszonra szert tenni, lebontva a társulatokat „mondvacsinált sztárokkal, puffogó reklámnagydobbal és már a bemutatókon szétpukkanó szappanbuborék attrakciókkal próbálnak meg pillanatnyi sikereket aratni."[69] A művészi célok feladása, „a rideg, de rosszul kalkuláló üzleti szellem bosszulta meg tehát magát a színházainkon, melyek az anyagi reménységek kedvéért felidéztek egy művészi válságot és most csodálkoznak, hogy ez maga után vonta az anyagi krízist is."[70] A névtelen szerző jogosan ironizál a színigazgatók nemzeti kultúra védelmére hivatkozó válságdiskurzusán: „Most aztán megint magasabb szempontokra hivatkozva

[67] Fóthy János: Lázadás a javítóintézetben. Miért mennek tönkre a pesti színházak?, *Színészújság*, 3. évfolyam, 1929/6. 9.

[68] Jób Dániel: A közönségről, *Színészújság*, 4. évfolyam, 1930/2. 9.

[69] N. N.: A színházi válság és a hangosfilm, *Mozivilág*, 18. évfolyam, 1930/40. 1.

[70] Uo.

kérnek segítséget, a nemzetiszínű lobogó kerül elő az idegeninvázió ellen, de ugyanakkor már három színházban is hirdetnek a legközelebbi jövőre idegen nyelvű vendégjátékokat."[71] A színigazgatók retorikájának ellentmondásaira a hivatalos fórumokról érkező válaszokban sohasem, de a filmszakmai sajtóban rámutatnak. Legvilágosabban *A gép és a kisipar* című cikk szerzője. Márai Sándor a hangosfilmet csak tömegszórakoztató termék létrehozására tartja alkalmasnak. Következésképp szerinte a színháznak nem ebben a szférában kell versenyeznie vele. „Speciális színházat kell csinálni, megkeresni a színpadon azokat a végleteket, finomságokat, hatáslehetőségeket, melyeket élő ember adhat csak a nézőnek."[72] Egyenesen üdvösnek tartja a hangosfilm konkurenciáját, és nevetségesnek a színigazgatók kampányát, melyben hatósági eszközöket igénybe véve kívánnák rosszabb versenypozícióba hozni üzleti vetélytársaikat.

> *„Érdekes különben, hogy a színigazgatók és színpadi szerzők a beszélőfilmmel szemben elképzelnek másféle védekezést, hatóságit vagy hivatalost, mint a maguké, a mesterségbeli, a szabad versenybeli védekezés lehetőségeit. Uraim! Hova jutnánk! El tudják képzelni, hogy az irodalom védelmezést kérjen a varietékkel szemben, mert ott több ember adja ki a pénzét olcsó szórakozásra, mint a könyvkereskedelemben nemes irodalomra?"*[73]

A Márai által igényelt művészszínházi törekvés Pesten 1930-ban nem létezett, csak egy-egy produkcióban valósult meg. Ennek okát Bárdos Artúr rendező, színigazgató, BSZSZ-tag így fogalmazta meg: „sohasem akadt Budapesten olyan nobilis, türelmes pénz, amely lehetővé tette volna egy homogén, egységes szándékú művészi színház kiépítését."[74] Márai látleletét igazolja a gazdaságtörténeti kutatás. Bakker az USA-ra vonatkozóan kimutatja: a mozi azzal, hogy iparosította, automatizálta és standardizálta a szórakoztatást, az élő szórakoztatás (színház, varieté, revü) olcsóbb és ezáltal elterjedtebb helyettesítőjévé lépett elő. Míg a színházi szórakoztatás szolgáltatásként volt jellemezhető, a film gazdaságosabban előállítható és forgalmazható termék.[75]

A továbbiakban a korabeli filmes sajtóra támaszkodva azt vizsgálom, hogy a hangosfilm megjelenése növelte-e a pesti mozilátogatók számát. Mennyiben volt tehát reális a mozik vigalmi adó-terheinek növelésére felszólító BSZSZ-javaslat? A *Magyar Mozi és Film* 1930. februári számában jelenik meg a hír,

[71] Uo.

[72] Márai Sándor: A gép és a kisipar, *Mozivilág*, 19. évfolyam, 1930/41. 5.

[73] Uo.

[74] Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Budapest, Dr. Vajna és Boor, 1942, 74.

[75] Vö. Bakker, Gerben: *How Motion Pictures Industrialized Entertainment*. http://eprints.lse.ac.uk/27866/1/WP119.pdf (Utolsó letöltés: 2021. 03. 29.)

hogy a székesfőváros tanácsa döntése alapján január 1-től a premierszínházak és beszélő színházak a bruttó bevétel 6%-át fizetik vigalmi adóként. Tehát az új technológiára beruházni kénytelen mozik bérlői eleve a színházakra kiszabott vigalmi adó dupláját fizették. A forgalmazókat is extra terhek sújtották. A *Filmművészeti évkönyv* tájékoztat az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság által gyakorolt filmcenzúra szabályairól. Az engedélyokiratért és a méterenként ellenőrzött filmért fizetni kellett, sürgősség esetén dupla díjat. Az 1929. június 28-án kiadott rendelet szerint azonban „a külföldön gyártott mozgóképek minden métere (cenzúraméter) után a mindenkori vizsgálati díjon felül, 20 fillér pótdíjat kell a Filmipari Alap javára fizetni."[76] Ezt 1930-ban tovább emelték, a hangos (szinkronizált) és beszélő filmek esetében 40 fillérre. A külföldi hangosfilmmel járó költségek tehát magasak voltak.

Castiglione Henriknek, a Corso mozi igazgatójának a *Filmkultúrá*ban megjelent tanulmányából kiderül, hogy a hangosfilm megjelenése a fővárosban nem hozott üzleti fellendülést. Pesten 1930-ban a világháború előtti 108 mozi helyett csak 77 működött. Ezek befogadóképessége azonban nőtt, „1928-ban 87 színháznak 36.167, 1930-ban a 77 mozgónak még valamivel több ülőhelye is volt."[77] Az eladott belépőjegyek száma ugyanakkor 1927-től folyamatosan csökkent (1927: 12.496.000; 1928: 10.987.000; 1929: 9.953.000; 1930: 7.664.000).[78] Ennek következtében 1928-hoz viszonyítva 40%-kal, 1929-hez viszonyítva 23%-kal csökkent a filmszínházak jövedelme. E számokból világos, hogy nem a hangosfilmek csábították el a nézőket a színházlátogatástól.

Az elnök és a nemzetközi filmipar

A BSZSZ hivatali utat preferáló, voltaképpen eredménytelen válságkezelési stratégiáját értékelve érdemes rámutatni egy furcsaságra. A szövetség egyetlen ügyiratában sem említődött, hogy elnökük, Roboz Imre 1930 májusában, pont a külföldi hangosfilmek elleni harc idején, milyen közeli munkakapcsolatba került az egyik legnagyobb tőkeerejű amerikai filmkonszernnel, a Paramounttal. Az egyik olyan külföldi filmvállalattal, melynek hangosfilmjei ellen a BSZSZ a korábbiakban részletezett lobbiharcát vívta. Elgondolkodtató, hogy Roboznak a korabeli sajtóban bőven taglalt megbízatása, valamint a hozzá kapcsolódó, a politikai és gazdasági elit köreiben bonyolódó

[76] Lajta Andor (szerk.): *Filmművészeti évkönyv*. Budapest, Szerző Kiadása, 1930, 117.

[77] Castiglione Henrik: A mozgóképszínházak viszonyai az új népszámlálás tükrében, *Filmkultúra*, 4. évfolyam, 1931/5. 2.

[78] Uo., 3.

eseménysor semmilyen reflexiót nem váltott ki a BSZSZ vezetőségéből.[79] Holott ennél sokkal kevésbé jelentős kinevezések, kitüntetések vagy jubileumok esetén mindig gratuláltak az érintettnek.

Nem került szóba az sem a hangosfilmmel kapcsolatos megbeszéléseken, bár minden résztvevő tudott róla, hogy Roboz a színház számára most még veszélyesebb konkurensként feltűnő filmszakmában szerezte szórakoztatóipari vezetői szakértelmét, s hogy szoros rokoni szálak kötik e szférához. Arra sem utaltak a szórakoztatóiparban a külföldi befolyásszerzés visszaszorítását célzó megbeszéléseken, hogy Roboz egy olyan színházat igazgat, melynek amerikai tulajdonosa, Ben Blumenthal korábban Zukor Adolf egyik cégénél dolgozott, ahol feladata épp az amerikai filmexport európai erősítése volt. Roboz nemzetközi filmipari elithez való kapcsolódása tehát régi keletű volt, intézményes formát azonban paradox módon pont a külföldi hangosfilmek elleni színigazgatói lobbiharc idején nyert.

Az alábbiakban a Vígszínház OSZK SZT-ban őrzött iratanyagának 1930-ban keletkezett dokumentumaira támaszkodva arra kívánok rámutatni, hogy Roboz sokkal konstruktívabban viszonyult a hangosfilmhez, mint azt BSZSZ-elnökként tett megnyilvánulásai alapján feltételeznénk. Ottani kérvényeiből, távirataiból, memorandumaiból, hozzászólásaiból egy a kormányzati tekintélyt tisztelő, hivatali utat betartó, rendkívül óvatos Roboz Imrét ismertünk meg. A Vígszínház iratanyagából ezzel szemben egy villámgyorsan reagáló kiváló szervező, egy a hangosfilmgyártásba a technológia ismerete nélkül is belevágó, az amerikai filmipari elit köreiben otthonosan mozgó üzletember képe bontakozik ki. Izgalmas ellentmondás, hogy a válságkezelés két ennyire ellentétes stratégiáját volt képes párhuzamosan működtetni.

Roboz BSZSZ-en kívüli tevékenysége a vizsgált időszakban több párhuzamos sínen futott. Egyfelől Jób Dániel művészeti igazgatóval állandó levél- és táviratkapcsolatban döntött a vígszínházi ügyekről, kutatta, szervezte az új darabokat. Hiszen, a pesti magánszínházak állandó darabszűkében szenvedtek. Vezérigazgatóként, az iratok tanúsága szerint, Roboznak rendszeresen utalnia kellett nagyjából 15.000 pengőt (2500 dollárt) Ben Blumenthalnak az USA-ba, vagy testvérének, Ikenak, aki a Színházüzem Részvénytársaság igazgatósági tagja is volt. Ha nem tette, azonnal levelek vagy táviratok szólították fel fizetésre. Ezekből kitűnően Ben Blumenthal továbbra is azt a profitorientált üzleti színházi filozófiát vallotta, ami annyira felbőszítette a teátrum társadalmi és művészi küldetését hangsúlyozó Nagy Lajost. Utóbbi

[79] „Az az érzésem, hogy Roboz Imrének a nagy Paramount-családba való belekapcsolódása, amely család a filmvilágban legalább is olyan előkelő, mint a pénzvilágban a Rotschild-família, rendkívül nagy lehetőségeket és távlatokat nyit meg a magyar filmgyártás, a magyar irodalom és a magyar színművészet előtt." Incze Sándor: A Projectographtól a Paramountig, *Színházi Élet*, 20. évfolyam, 1930/24. június 8. 34–35.

1925-ben a *Nyugat*ban *Blumenthal mint kultúrtényező* című írásában tiltakozott azon tervezet ellen, „melyet Ben Blumenthal amerikai tőkés úr készített, hogy budapesti színházait jövedelmezőkké varázsolja." Elfogadhatatlannak találta, hogy Blumenthal szerint: „Nem kell irodalmi sikerre törekedni, hanem olyan darabot kell előadni, amilyent a publikum kedve kíván."[80]

E profitnövelést és terjeszkedést célzó felfogás Zukorra is jellemző volt, ez 1953-ban megjelent önéletrajzának már a címéből – *The Public is Never Wrong* (A közönségnek mindig igaza van) – is kiderül. A pesti színházi világban 1930-ban nehéz volt nyíltan képviselni egy effajta filozófiát, de az 1500 férőhelyes Vígszínház vezetőjeként Roboz, Jób Dániel rendezővel karöltve lényegben ezt a receptet követte. A jövedelmező, nézőbarát szórakoztató üzem működtetése gyors, bátor döntéseken, a nemzetközi tömegkultúra-mezőben való tájékozottságon, és széles kapcsolati hálón alapult. Ezt az attitűdöt illusztrálja például Jób március 4-i távirata, melyet a Vígszínház egyik szerzőjének, Hatvany Lilinek küldött Párizsba: „Kérem, sürgönyözzön milyen az új Yvan operett vajjon Vígszínházba való köszönet kézcsók Jób."[81]

Roboz már Zukor pesti látogatásának megszervezésében is részt vett. Ez az utazás elsősorban a Paramount hangosfilmek közép-európai befolyásának növelését célozta. 1930. április 10-én Ike Blumenthal arra kérte Robozt, hogy a Ritzben foglaltasson szobát az április 27-én Bécsből érkező Zukor házaspár számára. Ugyanő április 26-án táviratában azt szorgalmazta: Roboz „hasson oda, hogy Laskyról és asszisztenséről, Kaufmanról sokat írjanak."[82] A Paramount-delegáció pesti tartózkodását kísérő PR-kampány megszervezésében Roboz segítségére volt Incze Sándor, aki a *Színházi Élet* főszerkesztőjeként hetilapjának egyes számait az amerikai filmcézár szándékainak közvetítésére használta, mindennemű kritikai felhang nélkül. Tudatta az olvasókkal, hogy Zukor a hangosfilm megjelenéséhez igazodó új üzleti stratégiát készít elő Európában, így Magyarországon is. A lapban Pekár Gyula, a Filmipari Alap és a Filmtanács elnöke számolt be a Zukor tiszteletére rendezett bankettről.[83] Ezen – a magyar nyelvű hangosfilmgyártás előkészítésén dolgozó politikusok és az amerikai vendégek társaságában – Roboz Imre is részt vett.

Ugyanebből a lapszámban, a *Hallatlan vagyon és hallatlan világhír a budai kocsmában* című hódoló hangnemű Harsányi Zsolt-cikkben az üzleti alapú filmgyártás által teremtett befolyás Nagy Lajosétól eltérő értékelésben részesül. A magyar származású Albert Kaufmannak a szerző földöntúli hatalmat

80 Nagy Lajos: Blumental mint kultúrtényező. *Nyugat,* 17. évfolyam, 1925/12–13. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00377/11519.htm (Utolsó letöltés: 2021. 04. 20.)

81 OSZK SZT Irattár 374 Vígszínház iratai (1930 kronológia, film, gazdasági iratok)

82 Uo. [Az idegen nyelvű idézeteket saját fordításban közlöm. – H. Gy.]

83 Vö. N. N.: Zukor Adolf és a magyar hangosfilm-gyártás jövője, *Színházi Élet,* 20. évfolyam, 1930. 20. sz. 4–6.

tulajdonít: „Ennek a szmokingos kis embernek egy szemrebbenésébe kerül, és aki ma ismeretlen senki, az holnap százezer pengős havi gázsit kaphat és arca, neve ismerőssé válik a földkerekség minden mozijában."[84] Az informális körbe Jesse L. Lasky, Zukor, Ike Blumenthal mellett a magyar kozmopolita művész elit tagjait hívták meg. Roboz mellett ott volt Molnár Ferenc és Heltai Jenő. A BSZSZ-vezetőség többi tagja nem tartozott e pénzügyi perspektívákkal kecsegtető, de igen kompetitív klubba. Incze a május 18-i *Színházi Élet*ben megjelenő *Zukor Adolf Budapesten szeretné megcsinálni az európai kis államok Hollywoodját* című cikkében körvonalazza Roboz központi szerepét e projektben. Első fázisként a Paramount párizsi stúdiójában forgatott spanyol, német, francia és olasz nyelvű filmek közül néhányból magyar változatot készítenének.[85] Roboz választja majd ki a magyar ízlésnek leginkább megfelelő filmeket, és irányítja a gyártást. Incze arról a szakma és a politika számára még kecsegtetőbb tervről is beszámol, mely szerint Pesten is felépítenek egy Paramount Stúdiót, ahol – a magyar mellett – román, lengyel, török és görög nyelvű filmeket is forgatnának. A cikk a nemzetközi filmiparba való minél teljesebb integrálódást célozza és ünnepli.

Amint Roboz megbízatása a Paramountnál nyilvánosságra kerül, özönleni kezdenek hozzá a segítséget és protekciót kérő levelek. Férje számára munkát kér Roboztól Balogh Béláné, a neves filmrendező felesége:

> *„Arra kérem önt, kedves Igazgató Úr, vegye számításba őt* [Balogh Bélát – H. Gy.] *is akár főrendezőnek, akár külföldi főrendező mellett rendezőnek, akár a kisebb filmekhez – de használhatja őt filmvágónak, mert azt is tanulmányozta – szóval nincs a hangos vagy némafilmnek olyan része, amelyben ne használhatná fel."*[86]

A pénz és hatalom előtti megalázkodás jellemzi Rozsnyai Andor, Roboz egykori munkatársa bizonyára nehéz egzisztenciális helyzet által sugallt sorait:

> *„Eljött a nagy amerikánus, ricsei atyánkfia és felkérte Önt, a barátját: álljon oda az ő képében a magyar termelés élére. Ön, Mester, odaáll… A prófécia I. része. S a II. rész? Melyben nekem is volna – szerepem. Mint az Ön régi kinematografus hívének, társának »leendő« munkatársának, mint Ön akkor írta, mondotta volt oly szépen. Robozi leveleiben. Emlékezik? Megvalósul*

[84] Harsányi Zsolt: Hallatlan vagyon és hallatlan világhír a budai kocsmában, *Színházi Élet,* 20. évfolyam, 20. szám, 1930. május 11. 31.

[85] Incze Sándor: Zukor Adolf Budapesten szeretné megcsinálni az európai kis államok Hollywoodját, *Színházi Élet,* 20. évfolyam, 1930/21. május 18. 5.

[86] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

> *vajjon e II. részlet is? Csak Öntől függ, Mester, régi jó Roboz Uram, Osztályostársam a múltban – és bámulatom tárgya a jelenben."*[87]

E transznacionális filmiparban feltételezett jelentős befolyás képét erősíti Incze Roboz Imréről szóló, *A Projectographtól a Paramountig* című írása.[88] Apropóját az adta, hogy Párizsban, ahol a Paramount huszonöt európai vezetője összegyűlt, megszületett a döntés négy magyar nyelvű hangos nagyfilm és tizenkét rövidfilm elkészítéséről. Roboz pedig vállalta a Paramount magyarországi filmgyártásának megszervezését és vezetését. Pesten nem lévén megfelelő hangosfilmstúdió, ezért a Párizs melletti Paramount-stúdióban, Joinvilleben kezdődtek a forgatások. Roboz az új technológiában nem járatos. Erről tanúskodik Zátony Kálmán, az akkor épp az angol filmgyártásban próbálkozó vígszínházi színész június 20-i, Roboznak szóló tájékoztató levele arról, miként szerveződik a hangosfilmgyártás, melyek a munkafázisok, és arányaiban ki mennyit keres:

> *„Kedves Direktorom, most kaptam levelét és kívánságához híven, máris válaszolok. [...] A felvételeket egy heti próba előzi meg, amelyeken az összes színészek részt vesznek, hogy beleéljék magukat a szerepbe, betéve tudják a szöveget [...] Az ilyen film angolul és németül egyszerre /két szereposztás/ 20–25.000 fontba kerül."*[89]

A fizetési arányoknál megjegyzi: „Már most direktor úr dolga, hogy a fenti sémát és számokat magyar viszonyokra alkalmazza, ami valószínűleg nagyon ólcsítja az összköltséget."[90] Zátony rögtön munkát is kér: „felajánlom, hogy a szereplés mellett vállalnám a magyar változat rendezését."[91] Azonban a Paramount által végül legyártott két magyar hangosfilmet az akkor 32 éves, a Vígszínházban dolgozó Hegedűs Tibor rendezi. Július 25-től Roboz táviratokkal koordinálja Hegedűs párizsi munkáját: „Kérjen nevemben lehetőséget arra, hogy az *Orvos titka* összeállított felvonásait hétfőn reggel megnézhessem Roboz."[92] Hegedűs augusztus 18-i levele szerint bőven vannak technikai problémák, a képet és hangot összekeverték: „A szövegkönyv után nem ismeri ki magát az ember."[93] 1930. augusztus 21-én Roboz sürgeti Hegedűst párizsi teendői befejezésére, hiszen a vígszínházi munka is határidőkhöz kötött.

[87] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[88] Incze Sándor: A Projectographtól a Paramountig, *Színházi Élet*, 20. évfolyam, 1930/24. június 8. 34–35.
[89] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.
[90] Uo.
[91] Uo.
[92] Uo.
[93] Uo.

„Ide haza nagyban készülődünk, szeptember 6-án lesz a *Háromgarasos opera* bemutatója. A rákövetkező újdonság még nincs eldöntve."[94] Tehát színházi és filmes munka, részben azonos szereplőkkel párhuzamosan folyik, erőltetett tempóban. Ugyanakkor – a Paramount-kapcsolat – extra szereplési és kereseti lehetőségeket biztosít a Vígszínház művészeinek. Amikor Roboz Párizsban van, akkor Jób viszi a vígszínházi ügyeket, egyeztet a sajtóval. Augusztus 11-én arról számol be, hogy a *Pesti Hírlap* színházi rovatvezetője, Ráskai Ferenc feszegetni kezdte azt a kérdést, amiről a színigazgatók oly udvariasan hallgattak: „Aztán kis elvi vita volt, hogy miért épp Te csinálod a színháznak a beszélőfilmmel a nagy konkurenciát. Feleltem neki."[95] A levélből nem derül ki, mit.

Roboz gyorsan belejön a párizsi filmgyártás Pestről való irányításába. Saját pályája tapasztalataira építve ő is bizalmi emberek hálóját működteti. A magyar produkciókra kikéri a párizsi stúdióban dolgozó Ormos Lászlót, aki rendszeresen tájékoztatja és intézkedik. Szeptember 24-i levelében Ormos örömmel közli, hogy a készülő *Paramount on Parade* című szkeccsfilmben szerinte a magyar jelenet a legsikeresebb: „valamennyi éjszakai produkció emberei összeseregleттek a mi stage-ünkben és úgy röhögtek (pardon pour l'expression), hogy a fölvételre ki kellett ürítenem a plateaut."[96] Azonban októbertől érezhető némi eltávolodás a Paramount adminisztráció részéről. 1-én Roboz szemrehányó levelet kap Richard Blumenthaltól, aki Harsányi Zsolt forgatókönyvírói munkáját bírálja: „Nyilvánvaló, hogy Harsányi úr tökéletesen félreértette a szkeccseknek a gondolatát, habár én egy óránál többet töltöttem vele és közöltem vele azt is, hogy mi történt a franciában. […] nagyon le vagyok hangolva, mert ez semmiképpen sem az, amit mi kívántunk."[97] Október 11-től kezdve Roboz többször érdeklődik levélben és táviratban, mikor kezdődik a *Television* címmel tervezett zenés film forgatása. Hiszen neki szerződtetnie, egyeztetnie kell(ene) a Párizsba utazó szereplőket. A válasz késik. Ráadásul az első magyar nyelvű Paramount hangosfilm nem arat sikert. Roboz október 24-én így kommentálja ezt Ormosnak írott levelében:

> *„Az Orvos titkát itt bemutattuk, de sajnos nem azzal a nagy sikerrel, amit vártunk tőle. Nem a példányon múlt ez, hanem inkább a sujet-en, amit kedvezőtlenül fogadott a sajtó és így a publikumban a filmnek nincs olyan*

[94] Uo.

[95] Uo.

[96] Uo.

[97] [A levél vígszínházi iratanyagban található magyar fordításából idézek. – H. Gy.] OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

visszhangja, mint amit reméltünk. Még ilyen körülmények között is azonban a legtöbbet csinál az ezidőszerint futó filmek között."[98]

A perspektívákat illetően Richard Blumenthal október 30-i angol nyelvű levelének hangneme sem biztató: „Nem tehetünk vagy mondhatunk mást, mint reméljük, hogy a második magyar film sikeresebb lesz."[99]

Közben Roboz egy a Paramounthoz kapcsolódó személyes ügyet is elrendez. November 26-én levelet ír Rácz Iván Andrásnak, aki a Paramount Publix Corporationnél dolgozik, és Roboz USA-ba érkezett testvérének ajánl pártfogást. Megköszönve a segítséget Roboz megjegyzi: „Ez nem vonatkozik természetesen a Paramount-cégre, ahol – amint Ön is tudja – magamnak is megvannak a konnexusaim, amelyeket akkor akarok igénybe venni, amikor az időpontot erre elérkezettnek látom."[100] Ez december elején következik be. 6-án és 8-án ír testvére érdekében, először Ike, majd Ben Blumenthalnak. 8-án közvetlenül Zukorhoz fordul. Hódolatteljes, angol nyelvű levélben kér alkalmazást öccse számára. A hangnemből feltételezhető, hogy Roboz nem volt közeli kapcsolatban Zukorral. „Kedves Zukor Úr! Veszem magamnak a bátorságot, hogy Önhöz forduljak, hogy néhány percét elraboljam öcsém, Roboz Mátyás érdekében."[101] Utóbbi jogi doktorátust szerzett Pesten, de „a jelenlegi általános helyzet nem kínál számára szinte semmi lehetőséget jogi vonalon, így arra tesz kísérletet, hogy a film-vonalhoz kapcsolódjon."[102] December 11-én Ike levélben megnyugtatja: „Biztos vagyok benne, hogy tehetünk valamit az érdekében."[103] Roboz Incze Sándornak írott december 8-i levelében vázolja a tervet: „körülbelül egy évig az üzletet és usanceit megtanulni és azután [a Paramount – H. Gy.] valamelyik európai fiókhoz fogja őt áthelyeztetni."[104] A megvalósulásról a következő évi levelezésből értesülünk. Mátyás először túl korán jelentkezett Zukornál, így bátyja újabb találkozót készít elő számára, és ehhez újabb kísérőlevelet ír. Az 1931. január 24-i dátumú magyar levélfogalmazványban és annak január 25-i dátumú angol fordításában egyértelműen fogalmaz:

„[...] ha február elején az én levelemmel jelentkezni fog, legyen kegyes neki a társaságnál (Company) egy állást adni. Jól tudom, hogy a mai gazdasági viszonyok mellett ez nehezebb dolog, mint volt más időkben, de miután egy

[98] Uo.
[99] Uo.
[100] Uo.
[101] Uo.
[102] Uo.
[103] Uo.
[104] Uo.

kezdő fiatalemberről van szó, aki jóformán alig jelent valami megterhelést, bízom abban, hogy kérésem Önnél meghallgatásra fog találni.”[105]

Megjegyzi, Ike Blumenthal korábban megígérte: „ha öcsém körülbelül egy évet már eltöltött New Yorkban és a társaságnál működve elsajátította a vállalat üzleti szokásait és princípiumait, át fogja őt helyeztetni az egyik európai fiókhoz (Branch Office).”[106] Nyomatékosítja, mennyire fontos számára az ügy. Zukor gyorsan reagált, februárban már megérkezett a jó hír, melyet Roboz Zukornak címzett 1931. március 2-i levélben köszön meg:

„Mr. George Weltner a Foreign Departmentből közölte velem, hogy Ön volt szíves kérésemre öcsém, Morton ügyét kedvezően elintézni és hogy ő a vállalat kebelében három hónapos munkaprogrammra (training course) beosztást nyert. Ezen idő elteltével pedig átadják az ő ügyét Európában Mr. Ike Blumenthalnak.”[107]

Levelét azzal zárja, hogy „maradok mindenkori szolgálataira örömmel készen.”[108] Zukor Adolf pártfogoltjai körében tartja Robozt, annak ellenére, hogy annak gyorsan felívelő filmes karrierje megszakadni látszik. A tervezett filmekből csak hármat mutatnak be.[109] A *Mozivilág* október 19-i számának első oldalán „az első komoly értékű magyar hangosfilm”-ként ünnepli *Az orvos titkát*, és a „Paramount hatalmas elnökét, Zukor Adolfot is, aki mindig megmaradt jó magyarnak, és akinek áldozatkészsége hívta új életre a haldokló magyar filmgyártást.”[110] De a filmdráma nem sikeres, a magyar filmtörténet is csak az előzmények között tartja számon. Pesten nem épül Paramount-stúdió. Ennek részben oka lehetett a július 20-án megkötött szabadalmi egyezmény, mely átalakította a hangosfilm-világpiacot.[111] Magyarországon ettől fogva csak a német Tobis-Klang rendszert használhatták, míg az USA-ban a Western Electric gépeivel dolgoztak. Talán emiatt is nehézkes lett volna Magyarországot belevonni a Paramount minden szinten egységesítésre törekvő gyártási rendszerébe. Erre való hivatkozásra nem találtam nyomot, tény ugyanakkor, hogy a Paramount magyar nyelvű filmgyártása megszakadt.

105 Uo.
106 Uo.
107 Uo.
108 Uo.
109 *Az orvos titka, A kacagó asszony* (1930. december 25-én mutatták be az Urániában). 1931. január 29-én ugyanott mutatták be a *Paramount on Parade* című revüt, melyhez készült magyar jelenet is. Erről azonban a kritika nem tesz említést.
110 N. N.: Bajor Gizi – Zukor Adolf, *Mozivilág*, 18. évfolyam, 1930/42. 1.
111 Vö: Castiglione Henrik – Székely Sándor (szerk.): *Filmlexikon*. Budapest, Merkantil Ny., 1941, 231.

Az 1931-ben, jelentős állami segítséggel meginduló magyar hangosfilmgyártás gyorsan növekvő, sikeres szórakoztató iparággá fejlődött. A BSZSZ 1931-es anyagaiban már nem volt központi téma a hangosfilm konkurenciája. Roboz a gazdasági válság hullámai ellenére megmaradt a Vígszínház vezérigazgatói posztján. (Azt csak 1938 őszén, a zsidótörvények hatására vette át tőle Harsányi Zsolt.)[112] S mint a legstabilabb (amerikai) pénzügyi háttérrel rendelkező pesti színigazgató, egészen az 1941. szeptember 28-i közgyűlésig Roboz maradt a BSZSZ elnöke is.[113]

Roboz élete a nyilvánosság előtt zajlott. A Vígszínház vezérigazgatójaként és a Budapesti Színigazgatók Szövetsége elnökeként gyakran szerepelt, a pesti kozmopolita elit tagja volt. Két meghatározó esemény tekintetében azonban legendákra vagyunk utalva. Egyfelől: hogyan és miért választották a Vígszínház igazgatójának? Másfelől: mikor és milyen körülmények között halt meg? Az elitből való kiszorulásáról tudósít egy 1939. januári képviselőházi felszólalás, melyben Meizler Károly tudni véli, hogy Roboz Párizsban vett lakást és odaköltözött.[114] Mivel sokáig munkakapcsolatban volt a Párizsban is filmstúdióval rendelkező Paramounttal, ez nem lenne valószínűtlen. (A Zukor Adolfhoz szintén közel álló Incze Sándor a *Színházi Élet* betiltása után 1938-ban az USA-ba költözött.) Roboz Imre azonban – akárcsak testvére, Aladár – Budapesten maradt. A Magyar Országos Tudósító 1941. április 19-i számában a *Nagyobb építkezések a fővárosban*-rovatban említi, hogy Roboz és birtoktársai a XII. kerületben, a Városmajor utcában háromemeletes bérházat építtetnek. Lánya visszaemlékezéséből úgy tudjuk, hogy a német megszállást követően Roboz egyedül bujkált. Lánya, Zsuzsi – akit a háború után Roboz húgának, Ilusnak a férje, Földes Lajos, a Universal Picture európai elnöke Párizsban, majd Roboz ifjúkori filmes kollégája, Korda Sándor filmrendező Londonban taníttatott – neves portréfestő lett Angliában. A munkásságának szentelt kötetben ő úgy emlékezik, hogy míg őt és anyját Harsányi Zsolt barátnője bújtatta, addig apja az egykori vígszínházi színésznő, Makay Margit lakásának szekrényében rejtőzött.[115] Ellentmondó visszaemlékezések szólnak arról, honnan hová igyekezett Roboz, amikor az utcán a nyilasok agyonlőtték. A háború vége után felesége kerestette, de nyomát

112 Magyar Bálint: i. m. 441.

113 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai, 30 d.

114 Meizler Károly felszólalása a képviselőház 1939. január 25-i ülésén: „A színházi és közgazdasági életben meglehetősen magas pozíciókban elhelyezkedett egyes férfiak máris megkezdték a kivándorlást, önmaguknak és vagyonuknak a határon túlra síbolását. Először új honfoglalás céljából háztűznézőbe mentek ki külföldre, majd odakint jól érezvén magukat, le is telepedtek. Roboz Imre, a Vígszínház igazgatója máról holnapra lakást bérelt Párizsban és Ben Blumenthal vállalatában helyezkedett el, exisztenciát teremtett magának; a *Színházi Élet* tulajdonosa, Incze Sándor ugyancsak külföldre költözött." Az országgyűlés képviselőházának 366. ülése, 1939. január 25, szerda, 454.

115 Taylor, John Russel: *Roboz: a painter's paradox*. Lords Wood, David Messum Fine Art, 2005, 15.

nem találták, holttá nyilvánították. Felesége és lánya nyugatra távozott. Roboz Imre nagy sikerű filmes és színházi menedzseri pályájának paradoxonait találóan szemlélteti az egykori vígszínházi háziszerző, Lengyel Menyhért 1955-ös amerikai naplófeljegyzése:

> *„A Lamb Clubbal ebédelek Krémerrel. Egy ismerős embert látok (nem is sokat változott), odajön: Ben Blumenthal. 1920-ban a vonaton találkozott Lenkeffy Icával,*[116] *s ennek következtében megvette a budapesti Vígszínházat, Ica férjét, Roboz Imrét téve meg igazgatónak. Budapest ostromakor Robozt, amint kilépett rejtekhelyéről, az utcán a nyilasok agyonlőtték. A Vígszínházat lebombázták, majd rendbe hozták. Most Katona színháznak nevezik. Roboz második felesége Washingtonban elárusítónő, Jób menedékházban egykori szépségverseny győztes feleségével. Most mondja Blumenthal, hogy Lenkeffy Ica néhány héttel ezelőtt (gyógyíthatatlan iszákos lett) kórházban meghalt. Találj ki ilyet, ha tudsz!"*[117]

116 Lenkeffy Ica (1896–1955) színésznő, filmszínésznő. A Vígszínház, majd a Király Színház tagja. Az Apolló mozi-varietében is fellép. Első férje Roboz Imre, második férje Mannheim Lajos bankár. Lenkeffy híres némafilmsztár, jelentősebb filmjei: *Szulamit*, *Monna Vanna*. 1922-ben visszavonul, Párizsban, majd Budapesten él.

117 Lengyel Menyhért: *Életem könyve.* Budapest, Gondolat, 1987, 427.

SZÍNHÁZI „ÁTÁLLÍTÁS" – A PESTI MAGÁNSZÍNHÁZI MEZŐ ÖNSZABÁLYOZÓ MŰKÖDÉSI MODELLJÉNEK VÁLSÁGA (1936–1944)

Miként reprezentálódik a Budapesti Színigazgatók Szövetségének pozícióvesztése a fővárosi magánszínházak irányítóit tömörítő szervezet iratanyagában? A „tisztikar" tagjai milyen akciókkal és érzelmekkel reagáltak a bel- és külpolitikai térből, a hatóságoktól, majd a Színművészeti és Filmművészeti Kamarától érkező azon jelekre, melyek a pesti színházi életben addig betöltött vezető szerepük gyengülését kommunikálták? Nem feltételezem, hogy a szövetség fölötti állami kontrollt célzó intézkedések, utóbb a zsidótörvények, vagy a Színművészeti és Filmművészet Kamara által inspirált szabályozások automatikusan képesek lettek volna átrajzolni a pesti magánszínházi mező erőviszonyait. Épp e korlátozások színigazgatók általi recepciójára, ellenállásuk eszközeire koncentrálok. Elsősorban annak a több évtizedes kapcsolatnak az (érzelmi) dinamikáját vizsgálom, mely e válságidőszakban rajzolható ki a Budapesti Színigazgatók Szövetsége (a továbbiakban BSZSZ) vezetősége és az állami, illetve székesfővárosi hatóságok képviselői között. Feltételezésem szerint e két elitcsoport tagjait összefűző kapcsolathálók bizonyos ideig gátolták, hogy a fővárosi színházi irányítást magához vonni törekvő Színművészeti és Filmművészeti Kamara (a továbbiakban Kamara) hangadóinak ideológiai és pozíciófoglaló céljai érvényesülhessenek.

Felmerül a kérdés, hogy a BSZSZ pozícióvesztése milyen színházkutatási trend keretében értelmezhető. Egyszerre művészi és társadalmi intézményként a színház vizsgálati módszerek sokaságával rendelkezik. Csak a történeti jellegűekre koncentrálva: a nosztalgikus memoárok mellett a pozitivista forrásközlések jellemzők, de a szektorszemléletű vizsgálatokból gyakran hiányzik a társadalom- vagy kultúrtörténeti kérdésfeltevés. A színigazgatás mint téma magyarországi elhanyagoltságát magyarázza, hogy 1949-es államosításuk után a színházak fenntartását és felügyeletét az állam vonta magához, így a meghaladottnak vélt magánszínházi formában működő menedzser (nem rendező, nem színész) igazgatók elfelejtődtek.[1] Ideje pedig számot vetni az-

[1] Kivétel a 2016-ban megjelent *Veszedelmes polgár: Bárdos Artúr pályaképe* című kötet, mely a színigazgatóként a BSZSZ vezetőségében is aktív, de rendezőként és színész-felfedezőként talán még jelentősebb Bárdos Artúr pályájának 1938–1974-es időszakát mutatja be. Gajdó Tamás 2002-ben már publikált egy kötetet Bárdos pályájának korábbi szakaszáról *Az új színpad művészete. Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938* címmel.

zal, hogy a fővárosi színházi életet jórészt az ő üzleti és esetleg művészi törekvéseik határozták meg. Ők voltak ugyanis (jó esetben) képesek kikalkulálni egy állami támogatás nélkül is hosszabb távon életképes pénzügyi működési modellt. Szerepük elemzése azért is időszerű, mert Budapesten – az állami és önkormányzati fenntartású színházak máig tartó dominanciája mellett – újra több magánszínház alakult, így megjelentek a vállalkozó színigazgatók. Másik, a színigazgatói érdekvédelem kutatásának relevanciáját jelző tény: 1999-ben Léner Péter vezetésével tevékenykedni kezdett a Budapesti Színigazgatók Egyesülete.[2] (Tudomásom szerint ez az egyesület már nem aktív.) Mivel azonban korábban Bécsben, Párizsban és New Yorkban is működött/működik városi magánszínházi igazgatókat tömörítő érdekvédelmi szövetség, összehasonlító kutatásra is mód nyílna e területen.

A címben jelzett kérdés vizsgálatára ráadásul egy páratlan, 1945 után megsemmisültnek hitt, terjedelmes forrás áll rendelkezésre. A BSZSZ irattárát az OSZK Színháztörténeti Tára őrzi. A dolgozatban a fővárosi színigazgatói elitváltás (BSZSZ kontra Kamara) kísérletének színigazgatói olvasatára: székesfővárosi és minisztériumi döntéshozókhoz fűződő (érzelmi) viszonyuk átalakulására koncentrálok. Az értekezletek, összes ülések, rendes és rendkívüli közgyűlések jegyzőkönyvei, a hatóságokhoz címzett kérvények, befolyásos hatósági személyeknek küldött nem hivatalos levelek értelmezésekor persze figyelembe veendő, hogy a BSZSZ végrehajtó bizottságának tagjai egymásnak is üzleti konkurensei voltak. Így jegyzőkönyvben rögzített állásfoglalásaik őszintesége feltehetőleg csak bizonyos szférákra korlátozódott. Zárásként utalok majd a Kamarának a BSZSZ-tisztikarral kapcsolatos megnyilvánulásaira, a *Magyar Színészet*ben, a Kamara színművészeti főosztályának hivatalos közlönyében publikált dokumentumokra támaszkodva. Feltételezem ugyanis, hogy a BSZSZ – Kamara által feltűnően ambicionált – „trónfosztása” egy a vidéki színházakból, illetve a korábban irányító pozícióhoz nem jutottak köréből kiinduló elitváltási kísérlet volt. Ennek felvetése azért is releváns, mert a Kamara megalakulása, illetve a színházak 1949–1950-es államosítása után a budapesti színigazgatói kar szinte teljesen kicserélődött.

[2] Ma már nem működik ez az állami és fővárosi fenntartású színházak igazgatóit tömörítő egyesület. A végrehajtó bizottság tagjai voltak: Jordán Tamás, Kerényi Imre, Marton László, Meczner János és Zsámbéki Gábor. Léner könyvében így jellemezte a BSZSZ-hez sok ponton hasonló tevékenységüket: „A Budapesti Színigazgatók Egyesülete hasznosan, sokszor harcosan és bátran védte a főváros színházi életét. Ez a tízegynéhány ember nem az egzisztenciája védelmében szövetkezett. Mögöttünk társulatok voltak, több száz ember, akikért harcoltunk. Persze adódtak nézeteltérések, ellenszenvek – de azért rokonszenvek is –, mint az emberek között bárhol, de végül is mindenki megtalálta a maga személyes stratégiáját, okát az együttműködésre. Adatokat küldtünk egymásnak a műsortervről, kiállítási költségekről, szerződtetési formákról, társulati változásokról, minimális és maximális gázsikról, folyamatosan konzultáltunk egymással.” Léner Péter: *Volt egyszer egy színház. A József Attila Színház utolsó két évtizede.* Budapest, Corvina Kiadó Kft, 2013, 84.

A BSZSZ-tisztikar mint elitcsoport

Hegedűs Tibor, a Vígszínház rendezője 1942-ben megjelent *A színész, a színpad és a hangosfilm* című kötetében a színigazgatói mesterséget is jellemezte. Érzékeny téma volt ez akkoriban, hiszen a BSZSZ működése a Kamara 1939-es megalakulásával – legalábbis a nyilvánosság számára – megszűnt. Végrehajtó bizottságának a pesti teátrumokat a korábbi évtized(ek)ben irányító tagjai a zsidótörvények korlátozásai miatt nem nyertek koncessziót. Hegedűs e válsághelyzetben világít rá a színigazgatói lét összefonódó üzleti és alkotói aspektusaira:

> *„Gyűlölt és kigúnyolt, dicsért és imádott, állandóan a sikert lesi. […] győztes vagy legyőzött, aszerint, hogy milyenek a bevételei. A Kritika előtt ül Ő… jobbján az Esztétika, balján a Kereskedelem… De semmiféle mesterségben nem olyan sokoldalú az ellentmondó lelki kettőzöttség, mint nála, aki: […] szükség szerint bankár vagy uzsorás, könnyelmű vagy fösvény, munkatársainak művészetkedvelő mecénása, de egyben könyvelője is, aki néha uzsorakamatra ad előleget. Őt ráncigálja a Színészek Testülete, a Színpadi Szerzők Egyesülete, az adóhivatal, a cenzúra, a tűzoltó, a rendőrség […] A színigazgatás, … ha jobban átgondoljuk, nem is mesterség, hanem elhivatottság! Foglalkozása meghatározhatatlan! Nevelni se lehet rá embereket!”*[3]

Hegedűs figyelmezteti az ún. „keresztény átállítás” után Pesten koncessziót nyert új színházvezetőket: „ha egy embert, aki színházat igazgat, nem érintett meg a színházművészet különös elhivatottsága […] abból katasztrófa származhatik, nemcsak az egyénre, de a színházra is, amit vezet, sőt az egész drámai művészetre!”[4] A továbbiakban egy olyan csoporttal foglalkozom, melynek tagjait áthatotta a színházvezetés iránti szenvedély. A BSZSZ-tisztikar, ahogy az alábbi táblázatból is kitűnik, eléggé azonos személyi körből rekrutálódott. (Már ez is táplálhatott irántuk ellenszenvet, például a Kamara vezetősége irányából.)

3 Hegedűs Tibor: *A színész, a színpad és a hangosfilm*, Budapest, Hindy András Könyvkiadó, 1942, 147.
4 Uo., 148.

Táblázat 16

A BSZSZ tisztikara

megválasztás dátuma:	**elnök:**	**alelnökök:**	**végrehajtó bizottsági tagok, elnök és alelnökök mellett:**
1920. március 15.	Faludi Gábor	Beöthy László, Bálint Dezső majd dr. Kovács Jenő	dr. Bárdos Artúr, Roboz Imre, Steinhardt Géza, Szász János
1922. március 2.	Beöthy László	dr. Kovács Jenő, Roboz Imre	Ábrányi Emil, dr. Bárdos Artúr, Barna Károly, dr. Kovács Jenő majd Lázár Ödön, Szász János
1925. február 22.	Beöthy László	Roboz Imre, dr. Faludi Jenő	dr. Bárdos Artúr, Lázár Ödön, Salamon Béla, Sebestyén Géza, Tarján Vilmos, Roboz Aladár, Szász János
1928. április 15.	Beöthy László	Roboz Imre, dr. Faludi Jenő majd Lázár Ödön	Roboz Aladár, Salamon Béla, Sebestyén Géza, Szász János
1931. február 14.	Roboz Imre	Lázár Ödön	dr. Bródy Pál, Ferenczy Károly, dr. Juhl Marcel, Roboz Aladár, Sebestyén Dezső, Szász János
1934. április 21.	Roboz Imre	Wertheimer Elemér, dr. Bárdos Artúr	dr. Herman Richard, dr. Bródy Pál, Erdélyi Mihály, Föld Aurél, dr. Korbuly Géza, Roboz Aladár, Wertheimer Elemér
1937. május 18.	Roboz Imre	Wertheimer Elemér	dr. Bárdos Artúr, dr. Bródy Pál, Föld Aurél, Roboz Aladár, Erdélyi Mihály, dr. Herman Richárd
1940. szeptember 28.	Csathó Kálmán		Roboz Imre, Harsányi Zsolt, Komjáthy Károly, Sereghy Andor, Wertheimer Elemér

A BSZSZ-tisztikarba az elnök, az alelnökök, a pénztáros és a végrehajtó bizottság tagjai tartoztak. A pesti színigazgatói kör méretét, de a csoport kohézióját is jelzi, hogy – mint az alábbi táblázatból kitűnik – a háromévente rendezett tisztújításokon sokan többször is bekerültek a vezetőségbe. Ez a szám befolyásuk mértékét is jelzi a fővárosi magánszínházi szektorban a két világháború közötti időszakban.

Táblázat 17

A BSZSZ-tisztikar többször újraválasztott tagjai

tisztikar tagja:	**8 tisztújításból megválasztva:**
Roboz Imre	8/8
Bárdos Artúr	8/5
Szász János	8/5
Roboz Aladár	8/5
Beöthy László	8/4
Lázár Ödön	8/3
Salamon Béla	8/2
Erdélyi Mihály	8/2
Sebestyén Géza	8/2
Föld Aurél	8/2
dr. Kovács Jenő	8/2

A „színházi átállítás" folyamatát egy a BSZSZ tisztikarára jellemző érzelem, a hatóságok, illetve képviselőik iránti lojalitás, pontosabban annak átalakulása történeteként vizsgálom. Törekszem majd kimutatni e lojalitás komponenseit. Barbara Rosenwein az „érzelmi közösséget" (*emotional communities*) olyan társadalmi csoportnak tekinti, melynek tagjai hasonló dolgokat tartanak értékesnek, illetve károsnak, és ezekkel kapcsolatban hasonló érzelmeket táplálnak és fejeznek ki.[5] Ha a BSZSZ-tisztikart érzelmi közösségként vizsgáljuk, akkor a szövetségi dokumentumokból elsősorban a korszak tekintélyelvű beszédmódjához való készséges alkalmazkodásuk tűnik ki. Nemcsak hatóságokhoz címzett leveleikben, hanem belső tanácskozásaikon is gyakran reprodukálták a politikai elit magyar kultúráról kialakított szlo-

[5] Rosenwein, Barbara H.: Problems and Methods in the History of Emotions, in *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions* (1.) 1. http://www.passionsincontext.de/uploads/media/01_Rosenwein.pdf (Utolsó letöltés: 2021. 04. 03.)

genjeit. Feltehető persze a kérdés, mennyire volt őszinte tekintélytiszteletük, nem csupán egy a korban általános stiláris normát követtek-e. Azonban magánlevelezésükből is az tűnik ki: nemcsak taktikai okokból használták ezt a stílust, a kormányzó réteghez való kapcsolódásaikat büszkeségként, sikeres mobilitásuk bizonyítékaiként élték meg.[6]

A színigazgatók 1936-tól egybefolyó lojalitás- és válságdiskurzusának vizsgálata mutat párhuzamokat Laczó Ferenc *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között* című kötetének kérdésfeltevésével. A szintén Budapest-központú vizsgálódás célja a szerző szerint a „Horthy-kor magyar zsidó gondolkodásának tematikus feldolgozása, a magyar zsidó értelmiségi diskurzusok pluralitásának feltérképezése."[7] A fővárosi színigazgatók lojalitásdiskurzusával kapcsolatban is felvetődik a K. Horváth Zsolt által a fenti kötet recenziójában a zsidó értelmiségi elittel kapcsolatban megfogalmazott feltételezés: „1938-ig, az első zsidótörvény elfogadásáig a neológ beszédrendet leginkább az jellemezte, amit Bourdieu és Boltanski 'megfelelési stratégiának' nevez, s ami – szinte kritika nélkül – újratermeli az uralkodó politikai beszédrendet."[8] E megállapítás esetünkre vonatkoztathatóságának hipotézisét alátámaszthatja, hogy a BSZSZ-tisztikarban ülő magánszínházigazgatók és intézményeik a két háború közti kulturális gépezet, a *mainstream* részei voltak.

Már csak pénzügyi kockázatvállalásuk, a közönség megosztásának veszélye miatt sem vállalhattak provokatív, a *status quo*-t megkérdőjelező előadásokat. Elitből pária-státusba süllyedésük azért is volt számukra oly sokáig elképzelhetetlen, mert e szabad pályán karriert elért üzletemberek évtizedes, a hivatalos érintkezésen túli személyes kapcsolatokat ápoltak egyes fővárosi és állami hatóságok vezetőivel. Pozíciójuknál fogva is ismerték a gazdasági, politikai és értelmiségi elit meghatározó képviselőit. Roboz Imre, BSZSZ-elnök reprezentatív alkalmakon együtt jelent meg a vallás- és közoktatásügyi miniszterrel. Ráadásul a színigazgatók lojalitása nem volt egyoldalú. Az országos és fővárosi hatóságok prominensei is rendszeresen kikérték a BSZSZ-vezetőség véleményét a színházakat érintő ügyekben. A tisztikar tagjai úgy

[6] Roboz Imre BSZSZ-elnök lelkesen számol be amerikai üzlettársának, Frank Farleynek arról, hogy milyen jelentős társadalmi esemény volt a Vígszínház negyven éves jubileumi ünnepsége 1936. május 8-án. Külön kiemeli a vezető politikusok jelenlétét: „Az előadás a kormányzó, a miniszterek és államtitkárok és a polgármester jelenlétében zajlott és tényleg egy nagy este volt. Az előadás után fogadást adtam a Fészek klubban (ez a művészek klubja) ahová az összes jelentős művész, szerző, a társadalmi és pénzügyi élet fontos személyiségei meg voltak híva: tényleg, az 'egész Budapest' ott volt." Roboz Imre levele Frank Farleynek, 1936. május 22, OSZK SZT Irattár Vígszínház iratai 374.

[7] „Budapest szellemi életét azonban súlyának megfelelően, kiemelten kezeli: a magyar főváros ekkoriban a neológiai, messze legfontosabb – és a világ egyik legjelentősebb – zsidó központjának, a kontinens második legnépesebb zsidó városának számított." Laczó Ferenc: *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között: A magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban*. Budapest, Osiris Kiadó, 2014, 13.

[8] K. Horváth Zsolt: Mi a – neológ – zsidó? (Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt. Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban), *Jelenkor*, 59. évfolyam, 2016/1, 120.

tekintettek magukra, mint akik előadáskínálatukkal hozzájárulnak Budapest – a Trianon utáni közbeszédben kiemelkedően fontosnak tartott – kulturális presztízséhez. Lojalitásérzetüket táplálta, hogy az 1930-as évek közepéig vállalkozásuk szabadságát biztosítva érezték. Ennek konstatálása a BSZSZ közgyűlési beszámolóiban rendre felmerült: „A hatóságok frontjáról szólva megállapíthatjuk, hogy nem tapasztalhattuk, hogy rólunk nélkülünk akartak volna intézkedni."[9] Lojalitásukat üzleti/művészi céljuk elérése érdekében is hasznosnak vélték.

A továbbiakban egy presztízsvesztési folyamat etapjait, külső és belső percepcióját vizsgálom, melynek során lojalitásérzetük eddigi komponensei (az elithez tartozás büszkesége, a vállalkozói környezet nyugalma) fokozatosan átalakultak. E folyamat értelmezése szempontjából fontos annak leszögezése, hogy a tisztikar tagjai – belső, illetve külső kommunikációjukban – sohasem identifikálták magukat a zsidósághoz kötődő csoportként. Meggyőződésük volt, hogy színházfenntartó szakértelmük révén legitim vezetői a pesti magánszínházi mezőnek, melyen belül az 1930-as évek közepéig tagadhatatlan erőfölénnyel bírtak. Kívülről azonban – sokszor a pesti értelmiség köreiben is – nem a művészetnek, és nem a magyar kultúrának elkötelezett zsidó csoportként határozták meg őket. Egyetlen példa a húszas/harmincas évek fordulóján a pesti színházi világgal intenzív kapcsolatot ápoló Móricz Zsigmond naplójából:

> *„Tegnap este elmentem a Színpadi szerzők egyesülete gyűlésére. 24 jelenlevő közt hárman voltunk keresztények. Huszka Jenő, a Bob herceg, János vitéz szerzője, Bókay János egy szegény talentumtalan törtető, és én. 21 zsidó. Elnéztem őket. Legnagyobb részüknek torz koponyája van. Elnökölt Heltai Jenő, az előttünk járó generátiónak ez a tipikus példánya. A leggonoszabb erkölcsű ember, aki soha senkinek jót nem tett, feleségét eladta Miklós Andornak, s ma is abból él. Most megszerezte a Belvárosi Színház igazgatóságát Lengyel Menyhérttel, s mint igazgató maradt a szerzők elnöke. […] Ha darabot írnak, a zsidóság rossz ösztönei dolgoznak bennük, s azt szolgálják. Van egy borzasztó mohó zsidó elem, az egész világon homogén. Minden országban a keresők s élvezők hada. Roppant tehetségük van a beszervezésre. De ez a szervezés nem egy nagy s nemes és emberi cél szolgálatára van – tisztán pénzkeresésre. A színház igen jó üzem. A röhögni s bámulni vágyók gyors kiszolgálása. Emiatt kiölik az összes ideált, sőt abból élnek, az eddigi ideálok kiheréléséből. Ezekkel a darabokkal elűzték a keresztény elemet, amely nem bírja nézni a szentségeinek nyílt színen való leszarását."*[10]

---

[9] BSZSZ közgyűlés, dr. Komor Gyula beszámolója, 1937. május 11., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 225/2974.

[10] 1929. szeptember 13., Móricz Zsigmond: *Naplók 1926–1929.* Budapest, Könyvbazár Kft, 2012, 557.

Efféle vélekedések és támadások megjelentek a jobboldali sajtóban és a képviselőházi vitákban is. A BSZSZ-tisztikar a hatóságokkal ápolt jó kapcsolatokkal, készséges együttműködési szándékuk gyakori kinyilvánításával remélt védekezni.

Autonómiát fenyegető lépések

Amikor 1936-tól követem nyomon a BSZSZ pozícióvesztését, azt kívánom bizonyítani, hogy már a zsidótörvények és a Kamara 1939-es megalakulása előtt érzékelhetőek voltak a pesti magánszínházi mező autonómiáját korlátozni törekvő politikai és hatósági megnyilvánulások. A rendszeresen külföldi premierekre járó színigazgatóknak egyébként is tudniuk kellett azokról a jogfosztó intézkedésekről, melyek elsősorban németországi kollégáikat sújtották. (1933-ban a Birodalmi Kultúrkamara-törvény kitiltotta a zsidókat a művészeti kamarákból, 1935-ben a Zsidó Kulturális Egyesületbe kellett belépniük.) A BSZSZ-vezetők jellemző reakciója az állami kontroll növekedése felé mutató intézkedési tervekre ebben az időszakban az udvarias, érvelő elutasítás. Ilyen példa, mikor a Székesfővárosi Magyar Kir. Államrendőrség az előadások rendőri és katonai ellenőrzését a házi főpróbára kívánta előrehozni. A főkapitánynak 1936. február 4-én írott levelében a BSZSZ-vezetőség az eddigi *status quo* fenntartása mellett érvel. „Méltóztassék elhinni, hogy az ellenőrzés mai módjának békés és egyetértő létesítésével a hatóságok bölcsessége és a színházvezetők helyes megértése érvényesült. Tudtunkkal ez a rendszer az elmúlt évek folyamán teljesen bevált."[11] A szövetséget eddig is jellemző politikai óvatosság fenntartását ígérték. „Ha rendőri vagy honvédelmi szempontokból a legkisebb aggodalom foroghatna fenn, kérnünk kell, hogy legyenek bizalommal a magyar színpadi szerzők és a színigazgatói kar iránt, amelynek minden egyes tagja tudja, mivel tartozik ezeknek a szempontoknak és mindenki ezentúl is híven fogja teljesíteni kötelességét."[12]

A módosítás veszélyét elhárítják, de újabb hatósági kezdeményezés fenyeget: a színházi törvény, szabályrendelet megalkotásának ötlete. Ezt a Budapesti Színészek Szövetsége (a továbbiakban BSZINSZ) erőltette, de korabeli német, olasz modellek is sugallhatták a színházi szociális gondok állami szintű kezelésének ötletét. Dr. Némethy Károly székesfővárosi tanácsnok 1936. március 12-i levelében a szabályrendelet szükségességét a kultúra, valamint az abban érdekelt társadalmi osztályok szociális érdekeivel indokolja. De mintha a színházi terület újraszabályozásának igénye is felbukkanna:

[11] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2803.

[12] Uo.

„A színházi szabályrendeletnek hivatása a színház fogalmi körének meghatározása, az igazgatói (vállalkozói) művészi, szerzői és segédszemélyzeti ellentétes érdekeknek igazságos összeegyeztetése, végül a vállalkozás művészi szintjének és anyagi megalapozottságának a lehetőség szerinti intézményes biztosítása."[13] A majdani Kamara célkitűzéseit némileg előlegező tervről kikérik a színjátszásban érintett szövetségek véleményét. A BSZSZ-tisztikar március 24-én érvek sorával utasítja el a kezdeményezést. Kétségüket fejezik ki először is, hogy „bármely szabályrendelet üdvös eredményt érhet-e el oly kényes és bonyolult terület megbolygatásával, amilyen éppen a színház."[14] Az indokként felhozott színházi válságot az általános gazdasági krízis részének tartják, a pesti magánszínházi helyzetet pedig nemzetközi összehasonlításban elfogadhatónak ítélik:

> *„konszolidáltabbak még mindig a budapesti viszonyok, mint pl. a bécsiek, ahol sokkal több színház van bezárva, mint ahány működik [...] Ugyanez áll a Budapestnél sokkal gazdagabb nyugati metropolisokra, nem is szólva a hatalmas méretű és óriási forgalmú fővárosról, New Yorkról, ahol a színházi épületek több mint fele részében ez idő szerint sincs előadás."*[15]

A témában a polgármesteri XIV. ügyosztály május 11-én ankétot rendezett, majd, talán a BSZSZ érvei hatására is, a szabályrendelet ötlete elhalt. Egyes elemei ugyanakkor felbukkantak később a Kamara által bevezetett szabályozásban. A Kamara véleményem szerinti másik inspirálója, a Budapest–vidék ellentét is felbukkan már 1936-ban is, mégpedig a vidéki színigazgatók pesti direktorok elleni panaszában. Ifj. Báró Wlassics Gyula helyettes államtitkár 1936. május 28-i BSZSZ-nek címzett leveléből kiderül: a vidéki színigazgatók hatósági segítséget várnak, mert – állításuk szerint – a fővárosban színre kerülő újdonságokat, még ötvenedik előadásuk után sem engedik át a fővárosi színházak a vidékieknek.[16] A minisztériumban a BSZSZ, a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete és az Országos Színészegyesület részvételével június 9-én értekezletet tartanak, melyen megegyezés születik. Hozzászólásában ugyanakkor Roboz figyelmeztet: „ez még nem oldja meg a vidéki színészet válságát."[17]

1936-ban még többségben voltak a hatóságokkal való együttműködés pozitív példái. A bécsi színházi kongresszus ügyében ifj. báró Wlassics Gyula invitálta a BSZSZ-vezetőséget a május 27-i, a Vallás- és Közoktatásügyi Mi-

[13] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2815.
[14] Uo.
[15] Uo.
[16] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2845.
[17] Uo.

nisztériumban tartandó megbeszélésre.[18] A színigazgatók augusztus 13-án levélben gratuláltak a szövetséggel szoros munkakapcsolatban lévő dr. Némethy Károly székesfővárosi tanácsnoknak magyar királyi kormányfőtanácsossá történt kinevezéséhez: „Abban a körülményben, hogy Budapest székesfőváros nemzetközi viszonylatban is annyira jelentős színházcentrum lett, nagy érdeme van Méltóságod megértő és szeretetteljes támogatásának."[19] A BSZSZ-vezetőség tagjai közül Bárdos Artúr magas kitüntetést kapott. Az 1936. augusztus 28-i BSZSZ-értekezleten a díjazott így vélekedett: „ez a kitüntetés az egész színigazgatói karra nézve is igen kedvező momentum."[20] A színigazgatók és hatóságok viszonyát ekkoriban egymás illetékességi szférájának elismerése jellemezte.

A hatósági beavatkozás keltette zavar

Az autonómia elvesztésének első fázisaként azt mutatom be, miként változott a BSZSZ-tisztikar kommunikációja, mikor egy magát a kormánypolitika képviselőjeként megjelenítő hatósági személlyel kellett napi ügyekben egyezkedniük. Feljelentések és egyes tagok kilépése miatt ugyanis a belügyminiszter 1936. szeptember 1-én felfüggesztette a fővárosi színészszervezet, a BSZINSZ autonómiáját, és dr. Antalfia Antal kultuszminiszteri osztálytanácsost rendelte ki miniszteri biztosként a szövetséghez.[21] A biztos „elefánt a porcelánboltban"-stílusú fellépése igencsak megzavarta a kölcsönös alkalmazkodásra, kompromisszumokra épülő fővárosi magánszínházi érdekvédelmi gyakorlatot. Megváltozott a tárgyalások hangneme. Antalfia felülről/kívülről szólt bele a színészek és színigazgatók kollektív szerződésről folyó egyezkedésébe, míg korábban erre a munkaadók némi fölényével ugyan, de kompromisszumkész stílus volt jellemző. E változás hatásának felmérése némi időbe telt a BSZSZ-vezetőség számára, hiszen addig a minisztérium képviselőivel – az alábbi példából is érzékelhető – jó viszonyt ápoltak. Mikor pél-

[18] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2841.

[19] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2862.

[20] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2820.

[21] Kevés tudható róla. A népművelés és a népi gondolat iránti érdeklődését mutatja (s egyben a kozmopolita magánszínházaktól való távolságát jelzi), hogy ő írta a beköszöntő cikket a Magyar Népművelők Társasága lapjához. Írásai: Antalfia Antal: Magyar népművelés, in Mártonffy Károly (szerk.): *A mai magyar község: az 1937. évi közigazgatási továbbképző tanfolyam előadásai,* Budapest, Állami Nyomda, 1938, 347–353.; Antalfia Antal: A népművelés története, feladata és szervezete, in Novágh Gyula (szerk.): *Népművelés és szabadidő,* Budapest, Budapest Népművelési Bizottsága, 1939, 9–14.; Antalfia Antal: A Magyar Népművelő Társasága, in *A népművelők munkaközössége felé: A Balatonkenesén 1943. május 19–21-én tartott országos népművelési értekezlet előadásai és vitaanyaga,* Budapest, M. Kir. Orsz. Iskolánkívüli Népművelési Int., 1944, 102–106.

dául az osztrák színigazgatók szövetsége négy kérdésben felvilágosítást kért a BSZSZ-től, a válaszadó igen közvetlen stílusban fordult Mészáros Sándor kultuszminiszteri titkárhoz: „Kedves Sándorom! Talán szabad így magánúton is közölnöm Veled a következő átiratot. Nagyon szépen kérlek, értesíts, hogy kell-e hivatalos utat választanom, vagy akarsz oly kedves lenni, ebben az ügyben eljárni. Nagyon köszönök mindent és nagy tisztelettel köszöntöm dr. Haász Aladárt is."[22]

Antalfiával, aki nem értette a kollektív megállapodás létrehozatalának évtizedes gyakorlat során kialakult koreográfiáját, nehezebben boldogultak. Szeptember 15-i egyeztetésük jegyzőkönyve stiláris és érdekérvényesítési fordulatot is demonstrál. Szimbolikus már az is, hogy ettől fogva jellemzően Antalfia elnököl a tárgyalásokon. (Eddig Roboz irányította a vitát). Konfliktus a tagsági díjak megállapítása ügyében keletkezik, a biztos naiv javaslata hallatán: „Nem lenne egyszerűbb, ha az igazgatók köteleznék magukat a gázsi közlésére?"[23] Felvilágosítják: ezt sem az igazgatók nem akarják, sem a színészeknek nem áll érdekében. Antalfia válasza hatósági stílusú, az „elrendelem" kifejezés szemben áll a két szövetség eddigi döntéshozatali módjával: „Nekünk pedig azt tudnunk kell. Mint a kormány képviselője mondom, tudnunk kell, ami jár nekünk. [...] Elrendelem majd, hogy évenként legyen pénztári ellenőrzés és nekem tudnom kell, hogy mit köteles a színigazgató levonni."[24]

A szeptember 17-i egyeztetésen Roboz azt kéri, hogy a színészszövetségi nyugdíjintézet javára a színházak által fizetendő pótfillér-kötelezettséget függesszék fel, míg a nyugdíjintézet ügyében döntés nem születik. Antalfia ezt támadásnak fogja fel, és erkölcsi elvekre hivatkozva pluszmunkát testálna a színházi törvénnyel zsarolt igazgatókra: „Azt hiszem, hogy a színháztörvényt a legrövidebb idő alatt meg kell csinálni. Akkor majd mindent más szemüvegen át fogunk nézni. Meg akarjuk védeni a színészetet mindenféle konjunktúra ellen."[25] Antalfia magánszínházi kontextusban végrehajthatatlan célokat tűz ki, ezáltal a színigazgatók egyre inkább érzékelik a hatósági beavatkozás veszélyeit.[26] Ugyanakkor a viszony még ambivalens. Míg Antalfia hatalmi pozíciót érvényesít, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium más képviselői partnerként kérik a színigazgatókat a párizsi világkiállítás művészeti bemutatójának előkészítésére: „vegyenek részt a kiállítás színhá-

[22] 1936. október 7., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2876.

[23] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 221/2820.

[24] Uo.

[25] Uo.

[26] Aggodalomra ad okot a színházi munkavállalók másik csoportjának aktivizálódása is. A színpadi munkásokat is tömörítő Magyarországi Famunkások Szövetségének elnöke, Horovitz Gábor 30%-os béremelést kér tagjai számára. OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 222/2901.

zi részében olyformán, hogy hazánk és fővárosunk színházi kultúrája minél gazdagabban legyen képviselve.”[27]

A BSZSZ-vezetőség kölcsönös lojalitásra alapozott ügymenetének fontos eleme volt az is, hogy elismert közéleti szereplőket tiszteletbeli tagnak választottak.[28] Különösen politikus díszelnöküket, dr. Ugron Gábort kérték fel gyakran, hogy lobbistaként járjon el a szövetség érdekében. De a köszöntő levél is gyakori eszközük volt a hatóságokkal való kapcsolatfelvételre. 1937. február 8-án például dr. Karafiáth Jenő magyar királyi titkos tanácsosnak, Budapest székesfőváros főpolgármesterének gratuláltak kinevezéséhez. Stílusuk cirádás: „Boldog ország és boldog főváros, amelynek vezetői az ép test feltételeivel egyenlő rangban művelik és becsülik az elme és a kedély helyes követelményeinek ápolását.”[29] Szövetségük egyik céljaként a főváros nemzetközi presztízsének emelését jelölik meg: „a nehéz küzdelmeket követelő viszonyok közt nemcsak fenntartjuk Budapest színházainak világszerte elismert magas színvonalát, de ezt a színvonalat mindinkább növeljük, fejlesszük.”[30]

A BSZSZ-vezetőség efféle kapcsolatfelvételi technikáit feltehetőleg már az aggodalom is motiválja. Hiszen ez már a zsidók gazdasági és kulturális pozíciói elleni politikai támadások időszaka, és a BSZSZ-tisztikar majd’ minden tagját érinthetik a készülő korlátozások.[31]A színészek szerződése ügyében tárgyaló vegyesbizottság 1937. május 10-i ülésén, elnöki megnyitójában Antalfia Antal érzékelteti is a politikai közhangulat változását:

> *„A Színészszövetséget, mint miniszteri biztos én képviselem és nemcsak a színészszövetséget, de a kormányzatnak is bizonyos felfogását tolmácsolom. […] Művelt kultúrállamnak csak az lehet az ideálja, hogy a felső értelmiség birtokban és kényszerűség nélkül is igyekezzünk megfelelő szociális állapotok megteremtésére.”*[32]

[27] 1936. november 17., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 222/2930.

[28] A BSZSZ díszelnöke dr. Ugron Gábor 1934. szeptember 11-től. A BSZSZ-vezetőség tiszteletbeli tagjai: Heltai Jenő 1934. szeptember 11-től, dr. Hevesi Sándor 1929. november 30-tól, dr. Voinovich Géza 1934. szeptember 11-től.

[29] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 222/2941.

[30] Uo.

[31] Imrédy Béla 1937 márciusában memorandumot küld Darányi Kálmán miniszterelnökhöz, melyben kijelenti, hogy a zsidóság társadalmi-gazdasági szerepét csökkenteni kell. Májusban Bethlen István képviselőházi beszédében elutasítja a „harcias és gyűlölködő antiszemitizmust.” Harsányi László: És (nem lehet) színész benne… A Színművészeti és Filmművészeti Kamara megalakulásához vezető út, *Criticai lapok*, 24. évfolyam, 2015/13. 9. https://www.criticailapok.hu/43-2016/39094-es-nem-lehet-szinesz-benne-3 (Utolsó letöltés: 2021. 04. 04.)

[32] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 225/2975/76.

Önkéntes engedményt, az állástalan színészeket segítő pénzügyi támogatást vár a színigazgatóktól: „a pótfillérek szedését vezessük be. […] Azt hiszem, a színigazgatók meg fogják hozni ezt az áldozatot."[33] Roboz a paritást kéri számon: „Azt látom helyesnek, hogy a szerződésben nem lévők segítésére a színészek is áldozzanak."[34] Az ellenállásra a miniszteri biztos ijesztő, a színházi emberek „megrostálását" előlegező mondattal reagál: „Azért is igyekeztem, hogy a színésztársadalmat megszabadítsuk a nem odavaló tagoktól. Rohamosan felére, negyedére fog leszállni egy-két hónapon belül az ilyenek száma."[35] Másik aggodalomra okot adó megnyilvánulása, hogy rendre a vidéki színházakat állítja követendő példaként a pestiek elé. Ezek más struktúrában, állandó finanszírozási válságban működtek, művészi és kulturális hatásuk messze elmaradt a pesti magánszínházakétól. Roboz jelzi is, hogy szabályozásuknak különböznie kell:

> *„Elvégre Budapestet nem lehet a vidék szemével nézni, ahol minimális adminisztrációról és bevételről van szó. Hiszen, ha egy vidéki színház háromszáz pengőt vesz be, kitűzi a lobogókat. Budapesti színház háromszáz pengőből a fűtést, világítást sem tudja kifizetni. Akárhány színház, ha kinyitja a kaput, aznapra már ezer pengő költsége van."*[36]

A BSZINSZ által a tárgyaláson újból felvetett tizenkét hónapos színészszerződés igénye felbosszantja a mindig udvarias Robozt: „Tárgyalás alapja sem lehet, annyira abszurdum. Mintha egész Magyarországon meg akarnók szüntetni a munkanélküliséget."[37] Antalfia újra a szociális fejlődés változó irányára hivatkozik, előlegezve az 1945, de főleg 1949 utáni, a „tőkés munkaadókkal" szemben a munkavállalók érdekeire hivatkozó állami intézkedések logikáját. A BSZSZ a szokatlan hangnemű egyeztetés utáni napon, május 11-én tartja éves közgyűlését. Az újra elnökké választott Roboz azt ígéri, hogy az eddigi szellemben vezeti tovább a szövetséget. Csak zárómondatai érzékeltetnek némi bizonytalanságot: „Kérjük az igen tisztelt Tagtársak támogatását és kérem, hogy tartsuk meg a jövőben is a kellő kollegiális együttérzést. Sajnos a viszonyok olyanok, hogy másképp nem is lehetne üdvös eredményeket elérni."[38]

A színészek 1937/1938-as szerződése ügyében vegyes bizottsági ülések sora következik. Végül az igazgatók némely kérdésekben engedni kénysze-

33 Uo.
34 Uo.
35 Uo.
36 Uo.
37 Uo.
38 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 225/2974.

rülnek. Talán nem független ettől, és a színigazgatók hatóságok iránti eddigi töretlen lojalitásának elbizonytalanodására utal a BSZSZ dr. Némethy Károly székesfővárosi tanácsnokhoz intézett kérése a hatóságoknak juttatott szabadjegyekkel kapcsolatban:

> *„A magánszínházak nem is annyira törvényes jogcímen, mint inkább a szokásjog és az illetékes tényezőkkel szemben gyakorlandó előzékenység okából különböző hatóságok számára hivatalos helyeket tartanak fenn nézőterükön. Így hivatalos hely jár a rendőrségnek, a tűzoltóságnak, az ügyeletes orvosnak, amely szervek élet- és közbiztonsági okokból való jelenléte a dolgok természeténél fogva szükséges. De ezen felül a fentebb érintett okokból helyeket tartunk fenn az egyes színházakban a kultuszminisztériumnak és hadügyminisztériumnak is.”*[39]

A felajánlott szabadjegyek is a hatósági jóindulat biztosításának eszközei voltak. Most azonban a BSZSZ hirtelen nehezményezi, hogy a helyeket gyakran nem maguk a hatósági személyek, hanem azok ismerősei, hozzátartozói foglalják el. Intézkedést kérnek. A kultuszkormányzat magasabb szintjein azonban még mindig partnernek tekintik a BSZSZ-t. A Vallás- és Közoktatásügyi miniszter díszes meghívóval invitálja az elnökséget a Nemzeti Színház fennállásának 100 éves évfordulója alkalmából tartandó emlékünnepélyre. Robozt köszöntésre is felkérik.[40] Összességében: 1937-ben már ambivalens a hatóságok BSZSZ-tisztikarhoz fűződő viszonya.

A készülő jogszabályi korlátozások BSZSZ-interpretációja

Harsányi László a Kamara előkészítésének fázisait vizsgáló tanulmányában utal arra a memorandumra, melyet 1938. januárjában Soós Károly tábornok vitt Horthyhoz, s melynek néhány követelése érinthette a BSZSZ pozícióját: „1. A gazdasági életben a zsidó befolyás csökkentése, főleg a keresztény gazdasági tevékenység erőteljesebb támogatása által. 2. A zsidó befolyás jogi eszközökkel való kizárása a sajtóból, színházból, filmből és általában a kulturális életből, a keresztény tevékenységeknek ezeken a területeken való általános támogatása által.”[41] A zsidókérdés egyre inkább a politikai közbeszéd része lett. Darányi 1938. március 5-én Győrben „tervszerű és törvényes rendezést”

[39] 1937. május 31., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 222/2993.

[40] 1937. október 16., OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 222/3025.

[41] Harsányi László: i. m.https://www.criticailapok.hu/fesztivalnaplo/39002-es-nem-lehet-szinesz-benne-i-(Utolsó letöltés: 2021. 04. 03.)

sürget, Hóman Bálint Szentesen így fogalmaz: „a zsidóság aránytalanul vesz részt a kulturális életben és a sajtóban."[42] E fenyegető légkörben Antalfia a BSZINSZ nevében felmondja a szövetségközi megállapodást. Bár a paritás a tárgyalódelegációk összetételében még adott, egyenlő feltételekről már nem lehet beszélni. Az igazgatók feltűnően sürgetik az új megállapodást, legalább a következő évadra biztosítani kívánva pozíciójukat. Június 13-ra informális tárgyalást kezdeményeznek a miniszteri biztossal. A fenyegető jogszabályra szemérmes körülírással utalnak, annak hatálybalépését kitolnák: „Jól tudjuk, hogy a parlamentben legutóbb elfogadott törvény alapján az egész színészetre kiható átszervezés fog a közeljövőben történni. Azt hisszük azonban, hogy ez nem vonatkozhatik az 1938/39. évadra."[43]

A június 15-i elnökségi értekezleten (már a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosítása címet viselő törvény május 29-i kihirdetése után) Roboz még mindig optimista, mert Antalfiától úgy értesült: „a miniszter kívánja, hogy az u. n. zsidójavaslattól függetlenül köttessék meg a szövetségközi megállapodás az új szezonra."[44] A vezetőség tagjai inkább érzik a veszélyt. Dr. Bródy Pál novemberi színházzárást vizionál, dr. Herman Richárd „hangoztatja, hogy a színigazgatók testvéri összefogásban egyesülve készüljenek a jövőre."[45] Itt bukkan fel először a Kamara mint alternatív színházi érdekképviseleti szerv, melynek fenyegető tervéről a hiperaktív Roboz már egyeztetett is minisztériumi kapcsolataival: „Elnök ismertette eljárását vitéz dr. Haász Aladár min. tan-nál, beszélgetését dr. Mészáros Sándor min. titkárral. Bemutatja az elaborátumot, amelyet elkészített, és amely a miniszterhez lenne beterjesztendő."[46] Roboz lojalitását táplálhatta, hogy egyes minisztériumi tisztviselők előzetes tájékoztatása (tanácsai?) alapján fogalmazhatta meg a miniszternek címzett ellenérveit. A hatóságokkal ápolt jó viszony esetleges fenntarthatóságára utalt, hogy a színészek és színigazgatók kollektív megállapodását is sikerült tető alá hozni.

A BSZSZ-elnök tehát kompromisszumot volt képes kimunkálni az immár megszelídítettnek remélt miniszteri biztossal, akit efféle dicséretekkel igyekezett lekenyerezni: „Engedje meg Méltóságos Uram, örömömnek adjak kifejezést a felett, hogy ez a megegyezés simán, jóformán súrlódások nélkül sikerült, amiben kétségkívül nevezetes része van Méltóságod bölcs megértésének és objektivitásának, amit hálás készséggel szeretnék megállapitani."[47] A megállapodás létrejötte azért is fegyvertény volt, mert az már a zsidó-

[42] Uo.
[43] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3077/78.
[44] Uo.
[45] Uo.
[46] Uo.
[47] Uo.

törvény 1938. májusi parlamenti vitája, és azt követő elfogadása után történt. A létrehozandó Kamara feladataként „a színművészet és filmművészet körében a nemzeti szellem és keresztény erkölcs követelményeinek érvényre juttatását és biztosítását”[48] tűzték ki. Olyan korlátozást terveztek, mely szerint a Kamarába zsidók csak az összes tagok 20%-áig lennének felvehetők. A BSZSZ számára másik veszélyes javaslat az volt, hogy a Kamara egymással munkaügyi szempontból gyakran ellentétes érdekű színházi embereket terelt volna kényszerűen egy szervezetbe.

A tervek ellen a BSZSZ minden lehetséges fórumon érvelt, lobbizott. Irattárukban a Színművészeti Kamara címmel ellátott hatalmas ügyiratcsomag tartalmazza akcióik és reakcióik dokumentumait.[49] Az 1938. június 18-i, dr. gróf Teleki Pál vallás- és közoktatásügyi miniszternek címzett kérvényükben olyan retorikai alapállásból érvelnek, mintha a Kamara létrehozásának célja a színházi működés javítása lenne. Kompromisszumkészséget sugalló stílusuk ellenére rámutatnak azokra a pontokra, melyek az alábbiakban cáfolt elvek szerint megkonstruált Kamarát eleve életképtelenné tehetik a fővárosi kereskedelmi színházi működés koordinálására. Azért idézem a miniszternek címzett kérvény egészét, hogy kitűnjön, a BSZSZ-vezetőség mennyire átlátta a magánszínházi terület működtethetőségének minimum garanciáit. Ugyanakkor, mennyire törekedett a hatóságokkal való konfliktus elkerülésére, az új politikai klímához való kényszerű alkalmazkodásra.

„Nagyméltóságú Miniszter Úr! Kegyelmes Urunk!
A társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról szóló törvény alapján a színművészeti kamarára vonatkozólag kibocsátandó miniszteri rendelet ügye természetesen a legnagyobb mértékben foglalkoztatja a Budapesti Színigazgatók Szövetségét, amelynek keretében – az állami színházak kivételével – a székesfőváros valamennyi színháza, összesen tizenöt kisebb-nagyobb magánszínház, bennfoglaltatik.

A Nagyméltóságod által kibocsátandó rendeletben nyilvánvalóan olyan új mozzanatok lesznek, amelyekkel a színházak vezetői eddig nem számoltak, és amelyek eddig kötelezően elő nem írt szempontok figyelembevételét és honorálását követelik. Bizonyára fölösleges Excellenciád előtt bővebben hangsúlyozni, hogy a színház mennyire kényes instrumentum, mely minden eseményre, akár politikai vagy társadalmi esemény, minden megmozdulásra, a gazdasági élet minden hullámzására legélénkebben reagál. Köztudomású, hogy az elmúlt hónapok bel- és külpolitikai izgalma következtében katasztrofálisan rossz szezonja volt az idén az egész ország valamennyi

[48] http://regi.sofar.hu/hu/node/13267 (Utolsó letöltés: 2021. 04. 20.)
[49] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3122.

színházának. Ennek folytán a már hosszabb idő óta kihasználatlanul álló Király Színház mellett a jövő évadra újabb két nagy fővárosi színház (Művész Színház és Royal Színház) bérlete lett gazdátlan és várja a megfelelő vállalkozó jelentkezését. Ezt csak azért bátorkodunk előre bocsátani, hogy Nagyméltóságodat tájékoztassuk a színházak súlyos helyzetéről és hogy fokozott megértését, méltányosságot és segítséget kérjünk számukra. Ennek hangsúlyozása mellett fel akarjuk hívni Nagyméltóságod figyelmét bizonyos szempontokra, amelyek tekintetbevétele hasznára lesz az ügykörnek, ilyformán a rendelet céljának, és a színházak, az egész színészet érdekének is. Tesszük ezt abban a reményben, hogy amikor a Kamara nyers rendelettervezete elkészül, arra vonatkozóan az érdekeltek meghallgatására alkalmat méltóztatnak adni, – de addig is szeretnénk jelezni néhány olyan problémát és elgondolást, amit a Kamara megszervezésének kérdésével összefüggőnek tartunk.

A következőkben bátorkodunk megjegyzéseinket összefoglalni:

1. Külön színművészeti és külön filmkamara felállítását tartjuk szükségesnek. Annyira különbözik működésében ez a két foglalkozási kör, hogy egy kamarába összpontosítani őket csak az egyes érdekeltségek súlyos sérelmével és zavart keltő összekeverésével lehetséges. Egyébként hírlapi közleményekből úgy tudjuk, a filmérdekeltségek is a különválasztást tartják szükségesnek.

2. Külön tagozatba választandó a vidéki színészet a fővárosétól. A két tagozat azért is szükséges, mert különben az előbbi numerikus fölényénél fogva majorizálhatja az egész budapesti színészetet. Ez a különválasztás akár önálló alosztályok, akár pedig külön kamara formájában is elképzelhető, aminthogy arra a törvényjavaslat részletes indoklásának III. pontja is utal.

3. A törvény Nagyméltóságodat hatalmazza fel (6. paragrafus) az egyes színházaknál a felekezeti arányszám megállapítására. Kérjük annak kimondását, hogy ez az arányszám csak a szerződtetett társulat állandó tagjaira vonatkozzék, mint ahogy a törvény a sajtókamarára nézve is (5. paragrafus) az »állandó munkaviszonyban álló munkatársak«-ra írja elő az arányszámot, külmunkatársakra és egyes cikkírókra tehát nem, hogy – az arányszámon kívül – nem állandó tag vendégszerepeltetésére mód nyíljék. Ez alatt többek között annak a lehetőségére is gondolunk, hogy külföldön élő, világhírű magyar művészek is felléptethetők legyenek, mint például Alpár Gitta, Darvas Lili, Eggerth Márta, Gaál Franciska, Gyenge Anna, Rökk Marika, Lukács Pál stb. stb., akik nem kamarai tagok.

Utalunk itt a közismert szereposztási nehézségekre is (az egész országban úgyszólván nincs fiatal operettprimadonna és bonviván) és rendkívüli esetekre, amilyenek például betegség, szerepváltozás, darabváltozás, amikor

az aznapi előadás biztosítása érdekében esetleg percek alatt kell megfelelő megoldást találni, mégpedig a színház társulatán kívül.

4. Nincs tisztázva a színház vállalkozó igazgatójának helyzete. A törvény (2. paragrafus b. pont) »színművészeti és filmművészeti ügykezelők«-ről intézkedik, ami alatt nyilván a színházak szerződtetett művészeti vezetőjét kell érteni, mert a 2. paragrafus utolsó bekezdése azt mondja, hogy ilyenekül »csak azt szabad alkalmazni«, aki a Kamara tagja. Ebből azt következtetjük, hogy a törvény, miként a gazdasági élet egyéb területein működő vállalatoknál (8. paragrafus), úgy a színháznál is, a vállalkozó igazgató személyét különválasztja, mert hiszen ő alkalmazottnak nem tekinthető.

De egyébként is, a helyes színházvezetés, a rend és fegyelem érdekében feltétlenül szükségesnek tartjuk, hogy a színigazgatók, mint munkaadók ne legyenek a munkavállalókkal egy testületben, ahol már csak elenyésző numerikus kisebbségük révén is, lehetetlen helyzetben lennének. Segíthetne itt az a rendelkezés, hogy ha az igazgató egyébként kamarai tag is volna, úgy ez a tagsága az igazgatói működésének tartama alatt szüneteltessék. Mivel az állami színházak igazgatói és művészei is Kamara tagok lesznek, az ottani fegyelem szempontjából is fontos ez a kérdés. A színháznyitási engedélyek kiadásánál az arra illetékes hatóság (kultuszminisztérium, főváros, vidéki városok vezetősége) amúgy is megvizsgálja a folyamodó személyi körülményeit, megbízhatóságát. A színháznyitási engedély feltételeiben mindazok a szempontok is kiköthetők és biztosíthatók, amiket a hatóságok jónak és szükségesnek tartanak, – minthogy ezt mindig meg is teszik.

5. A kamarai tagfelvétel kérdésénél tisztelettel kérjük annak a szempontnak figyelembevételét, hogy amennyiben az illetők megfelelnek a tagság feltételeinek, elsősorban a színházak szerződtetett tagjai legyenek felveendők a Kamara tagjai közé. Ezzel elkerülhető lenne az a lehetőség, hogy a szerződés nélkül maradt színészeknek a kamarai 20%-os arányszám terhére történő felvétele a kombattáns, a színházak kötelékében működő tagok felvételét akadályozza meg. Ugyanennél a kérdésnél bátrak vagyunk rámutatni arra, hogy a színészet mindig szabad művészi pálya volt, ahol nem a diploma, hanem elsősorban a tehetség dominált és tört utat magának. A »nemzet napszámosai«, a régi nagy színészek, de újabban is Jászai Mari, Blaha Lujza, Újházy Ede, Hegedűs Gyula stb. nem is végeztek színiiskolát. Környey Béláról tudjuk, hogy egyszerű iparossegéd volt, nem szólva Saljapinról, aki zsákhordóból lett a világ egyik legelső énekművésze. Nem akarjuk lebecsülni az iskolai diplomát, de önmagában talán mégse ez döntse el a felvételt. Amennyiben pedig a Kamara megalakulása előtti első tagfelvételt az érdekeltek végeznék, úgy ezt paritásos zsűri útján tartandók igazságosnak, amiben a Magyar Színpadi Szerzők Egyesülete és a Budapesti Színigazgatók

Szövetsége is meghallgatandó lenne. Biztosítandó új tehetségek felfedezésének lehetősége, az utánpótlás kérdése és ezzel kapcsolatban a színházak művészi és akciószabadsága. Szükségesnek tartjuk, hogy úgy a tagfelvétel megtagadása, mint fegyelmi ügyek, vagy egyéb kamarai határozatok tárgyában megfelelő fellebbezési fórum kreáltassék, ahogy az a többi kamaránál, pl. az ügyvédi kamaránál is fennáll.

6. Fontos kérdés számunkra, milyen szempont szerint történik egyes színházakra nézve (6. paragrafus) a felekezeti arányszám megállapítása – amit a törvény Excellenciád rendelkezési körébe utal – egyéni értelmezés vagy általános rendelkezés szerint? Hivatkozunk a kérdésnél az Igazságügyminiszter Úr Őkegyelmessége beszédére, aki elképzelhetőnek tartotta, hogy egyes színházak speciális okokból a 20 százaléknál magasabb arányban alkalmazhassanak zsidó színművészeket. Milyen legyen a gyakorlati útja és lebonyolítása azoknak az eseteknek, amikor a törvény szerint (2. paragrafus utolsó bekezdése) Nagyméltóságod közérdekből kivételt tehet?

7. A színházak adminisztrációjára (gazdasági hivatalára) nézve ugyanannak a rendelkezésnek alkalmazását kérjük, amit a sajtókamarára vonatkozóan a kiadóhivatali alkalmazottakra nézve a törvény előír (5. paragrafus 2-ik bekezdés). Rendes kereskedelmi képzettségű tisztviselőkről lévén szó, nyilván csak ez lehetett a törvényalkotás intenciója.

8. Színész és igazgató közötti szerződésből folyó vitás esetekre fenntartandónak véljük a választott bíróság intézményét.

Ezek előadása után őszintén átérezve hangoztatjuk bizakodásunkat Nagyméltóságod bölcsessége és megértése iránt. Ismételten kérjük, ne döntsön rólunk-nélkülünk és hallgassa meg képviseletét mindazoknak, akik már évtizedek óta fáradnak, dolgoznak és áldoznak a magyar színházi kultúráért.

Ezt előre is hálásan megköszönve, maradunk

Budapest, 1938. június 18."[50]

Értelmesen érvelve felpuhítani, átalakítani törekszenek tehát a szigorításokat. Mindazonáltal 1938. július 28-i értekezletükön – egyre inkább érzékelve a szövetségüket fenyegető veszélyt – megbíznak két, a magánszínházi szférával korábban kapcsolatban nem lévő, de befolyásosnak ítélt jogászt – dr. Mezey Lajost és dr. Óvári Fodor Lajost – jogi lehetőségeik feltérképezésével. Abban bízva, hogy a jogi garanciák még működőképesek. Az értekezlet résztvevői közül dr. Bródy Pál nyugtalanítónak tartja a sajtó és a közönség részéről tapasztalható színházellenes hangulatot. Addig e fórumon szokatlan módon óvatosságot tanácsol a darabok kiválasztásánál és a szereposztásánál. Roboz, még meglepőbb módon, egyetért az öncenzúrával: „már kari érdekből

[50] Uo.

is fontos volna, hogy ne adjunk céltáblát esetleges támadásnak."[51] A BSZSZ kontra Kamara, Budapest kontra vidék szintjén értelmezhető konfliktus tehát ízlések harca is. Más képet látna szívesen önmagáról a színpadon a vidéki néző, és mást a Vígszínház közönsége. Az augusztus 8-i végrehajtó bizottsági ülésen kiderül: az igazságügyi miniszter megküldte ugyan véleményezésre a BSZSZ-nek a Kamara tervezetét, de a színigazgatók csak augusztus 15-ig tehetnek erről észrevételt.

Ez a rövid határidő is arra utal, hogy a hatóságok nem tekintik többé partnernek a színigazgatókat az új érdekvédelmi szervezet kialakításában (sem). A megküldött javaslat láttán Roboz – legalábbis kollégái körében – nem leplezi csalódottságát: „a rendelet ebben a formájában teljességgel lehetetlenné teszi a színházak zavartalan vezetését."[52] Felborulni látszik tehát az érdekelt feleket képviselő szövetségek választott vezetőségeinek tárgyalásaira, kölcsönös kompromisszumaira, a változó, sok komponensű kulturális kontextushoz való alkalmazkodási törekvésére épülő gyakorlat, ami 1918-tól meghatározta a fővárosi magánszínházak működését. E borús konklúzió ellenére, augusztus 12-én a BSZSZ-vezetőség újra releváns szakmai érvekkel operáló, a korábbinál még részletesebb előterjesztést küld Teleki Pál vallás- és közoktatásügyi miniszternek. Itt is célszerű hosszú részek idézése, hogy megérthessük a magukat az elitbe pozicionáló színigazgatók – a kereskedelmi színházi működés logikáját feltáró – gondolkodásmódját, háttérmagyarázatait. Az elvi és gyakorlati megjegyzésekből álló kérvény első felét idézem. Ebben a színigazgatók nem vonják ugyan kétségbe nyíltan a hatóságok jogát korlátozó rendelkezések meghozatalára, de világosan rámutatnak a vállalkozói szabadság ama minimumfeltételeire, melyek nélkül a magánszínházak képtelenek működni. Figyelemre méltó az az egység, szervezeti szolidaritás is, amellyel fellépnek:

> *„Nagyméltóságú Kir. Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter Úr! Kegyelmes Urunk!*
>
> *A M. Kir. Igazságügyminiszter Úr őnagyméltósága megküldötte nekünk a Színművészeti és Filmművészeti Kamara felállításáról szóló rendelet előadói tervezetét, azzal a felhívással, hogy erre vonatkozó észrevételeinket közvetlenül Excellentiádhoz nyújtsuk be. Amidőn e megtisztelő felhívásnak készséggel teszünk eleget, legyen szabad a tervezethez néhány általános elvi megjegyzést fűznünk.*
>
> *I. A rendelet megalkotásánál nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a színházakat, az állami színházak kivételével, nálunk is, külföldön is,*

[51] Uo.
[52] Uo.

magántőke tartja fenn. A színházak olyan vállalkozások, amelyek amellett, hogy nemzeti és kulturális célokat szolgálnak, a befektetett tőkét gyümölcsöztetni kívánják. Minthogy az állami színházaknak sem célja a szubvención felül való ráfizetés, hanem ellenkezőleg, anyagi eredmény elérése, a magánszínházaknál sem perhorreszkálható ez a törekvés. E természetes cél folytán a színházaknak éspedig úgy az állami, mint a magánszínházaknak – hasonlóan, mint bármely más haszonszerzésre alakult vállalkozásnak – megvannak az üzleti törvényei, amelyek figyelmen kívül hagyása, vagy korlátozása a vállalatot esetleg romlásba is vihetik. Szem előtt kell tehát tartani azt, hogy a kiadásra kerülő rendelet az 1938. XV. t. c. rendelkezéseinek teljes respektálása mellett, a lehetőségig mellőzze az olyan intézkedéseket, melyek a jelentős tőkebefektetést igénylő színházi vállalkozások életlehetőségeinek akár közvetlen, akár közvetett kihatás útján való csökkentésére nem kívánatos mértékben alkalmasak, vagy művészi fejlődésük feltételeit túlságosan korlátozzák. Különösen ez utóbbi tekintetben kell a színházvezetés szabadságát a lehetőségig biztosítani. A hatósági korlátozó intézkedések általában csökkentik a vállalkozási kedvet. Az előadói tervezet a jelenlegi állapottal szemben sok korlátozást rejt magában, különösen abban a vonatkozásban, ahol a munkaviszony és a munkaadó, valamint a munkavállaló közötti egyensúly érinthető.

Észrevételeinkben igyekszünk rámutatni arra, hogyan gondoljuk a magánvállalkozás vitális szempontjait összhangzásba hozni a korlátozást jelentő törvényes intézkedésekkel.

II. A létesítendő Színművészeti és Filmművészeti Kamara az első olyan intézmény, amelyben a munkaadók és a munkavállalók együttesen foglalnak helyet és a Kamara mindkét csoport egységes érdekképviselete lenne. – Az eddigi belföldi kamarai rendszerekben, így az ügyvédi, orvosi, mérnöki kamarákban nincsenek együtt a munkaadók és munkavállalók. Az ügyvédi kamarában nincsenek bent, mint kamarai tagok, az ügyvédjelöltek, az irodai alkalmazottak; az orvosi kamarában nincsenek bent az asszisztensek, műtősök, ápolók stb.; a mérnöki kamarában nincsenek bent a rajzolók vagy más mérnöki irodai alkalmazottak, – hanem csak maguk az illető foglalkozási ág diplomás gyakorlói. E kamarákból tehát annak folytán, hogy azokban csak egyforma jogállású személyek foglalnak helyet, voltaképpen hiányzana a súrlódási felület. Mégis, a gyakorlat azt mutatja, hogy a bár egyforma képesítésű, de valójában különböző vérmérsékletű és világnézettel bíró tagok a kamarai életben felmerülő kérdésekben egymással sokszor éles ellentétbe kerülnek, és akár előre megszervezett pártok, akár a szuggesztívebb hatású felszólalók indítványai folytán az egész karra kötelező olyan határozatokat hoznak, amelyek nem szolgálják a kar jól felfogott érdekeit. – Mennyivel inkább lehetséges lesz ez a jelen előadói tervezet szerint feláll-

lítandó színművészeti kamarában akkor, hogyha a színház és színművészet terén foglalkoztatott valamennyi, egymással az élet rendje szerint érdekellentétben álló személyek valamennyije ugyanannak a kamarának teljesen egyenjogú tagja lesz és a különböző csoportba tartozók között a rendelet nem biztosítja a paritást. Márpedig az előadói tervezet ezt az annyira kívánatos paritást nemhogy nem biztosítja, de azt nyilvánvalóan lehetetlenné teszi.

Fel kéne tételeznünk, hogy ez nem szándékos intézkedés, mert hiszen a gyakorlatban be nem váló, káros hatású és jogfosztó rendelkezés volna. Ehelyett a munkaadók és a munkavállalók teljes paritásának keresztülvitelét kérjük a kiadandó rendelet egész struktúrájában és szellemében. Ez az igazságos és ezt a rendszert vitték keresztül külföldön is. Pl. a Carta del Lavoro is különválasztja a munkaadói és munkavállalói érdekképviseleteket. A rendelkezésre álló adatok alapján megállapíthatjuk, hogy az egész országból kb. 40 színigazgató és kb. 2000 színész és színházi alkalmazott lenne tagja a színművészeti kamarának. A munkavállalóknak ez a teljesen aránytalan majoritása lehetetlen helyzetbe hozná a munkaadókat, ha ezek a paritásos alapon megvédve nem lennének. A káros hatás előállhatna minden kérdésben, de különösen azokban, amelyek a munkaviszonyt bármily vonatkozásban érintik. A Kamara autonóm szerv, érdekképviseletre alakult és a munkaadó és munkavállaló között legalábbis anyagi vonatkozásban fennálló érdekellentét folytán előreláthatólag igen sokszor indul meg a legkülönbözőbb indítványok formájában próbálkozás, amely ezen a téren, anyagi vonatkozásban is, a szolgálati fegyelem körében is egyoldalú érdekeket kíván megvalósítani. Az előadói tervezet rendszerében nem kétséges, hogy ezek a próbálkozások könnyen sikerre vezethetnek. Mert a munkavállalói rész számbeli erős túlsúlyánál fogva minden neki tetsző indítványt megszavazhat. Ebből a szempontból érdekes és figyelemreméltó, hogy az államhatóság hogyan oldotta meg nálunk, az OTI-nál ezt a kérdést, ahol szintén óriási számbeli túlsúlyban vannak a munkavállalók. Ott úgy az elnökségben, mint az igazgatóságban a két érdekképviselet szigorúan egyforma számban van képviselve, sőt törvényes szabályozás van arra, hogy egyik érdekcsoport semmiképp sem majorizálhatja a másikat. Ugyanis, ha egy ülésen valamelyik csoportból kevesebben jelennének meg, úgy a másik csoportból csak annyian szavazhatnak a megjelentek közül, mint ahányan a másik oldalról jelen vannak s így az esetleges vitát a kormány által kinevezett elnök dönti el. Ugyanennek az elvnek keresztülvitelét kérjük a színművészeti kamarára nézve is.

III. Amikor a Kamara felállításának terve felmerült, benyújtott emlékiratunkban már kértük Nagyméltóságodtól, hogy külön Színművészeti és külön Filmművészeti Kamara felállításáról méltóztassék intézkedni.

Úgy tudjuk, hogy e tiszteletteljes kérelmünkkel nem állunk egyedül, mert úgy a színészi, mint a filmérdekeltség, tehát az összes szakmabeli érdekeltek mindnyájan külön kamarát kívánnak. Ennek a kívánságnak gyakorlati jelentősége és oka van. Nem szorul ugyanis külön bizonyításra, hogy a színház és a film között éles érdekellentét van és egymásnak konkurensei. A vidéki színészet válságát elsősorban a film, főleg a hangosfilm elterjedése idézte elő, ami a fővárosi színházakra is sok hátrányt jelent. Nézetünk szerint az egymástól teljesen független és önálló két kamara, mindegyik a saját érdekképviseleti feladata körében és céljai megvalósítása tekintetében eredményesebben dolgozhatna, és mindkettőnek az adminisztrációja gyorsabban működne. Az a körülmény, hogy az előadási tervezet szerint a közös kamarának két egymástól különálló színművészeti és filmművészeti főosztálya van, a nehézségeket nem küszöböli ki, mert a hiba éppen abban jelentkezik, hogy a legfőbb vezetés közös. Így egyes tisztikari állásokat nem említve, közös az elnök, közös a főtitkár és közösek egyes intézmények, mint pl. a fegyelmi bíróság.

A két szakma között fennálló érdekellentét folytán a kamarai elnök és a kamarai főtitkár sokszor igen kényes helyzetbe kerülhetnek. Azonkívül az a körülmény, hogy a közös elnök és a közös főtitkár, sőt a közös főügyész ügykörébe az előadói tervezet sokirányú, rendkívüli elfoglaltságot jelentő tennivalókat utal, az adminisztrációt feltétlenül késlelteti, mert feltehető, hogy mindkét főosztály, mindegyik a saját érdekkörében, nagy munkát fog kifejteni. A közös fegyelmi bíróság aligha fog megfelelően fungálni, mert hiszen megtörténhetik, hogy a fegyelmi bíróságban filmember fog ítélkezni speciális színházi ügyben és viszont. Joggal tartunk tőle, hogy a tervezett kamara nem váltja be a hozzá fűzött reményeket éppen a két szakmának egy közös kamarába történő besorozása folytán.

IV. Mély tisztelettel javasoljuk, hogy amennyiben önálló színművészeti kamara állíttatnék fel, úgy ezen önálló kamara keretében, ha pedig a tervezet szerinti konstrukció tartatnék fent, úgy a színművészeti főosztály keretében külön fővárosi és külön vidéki alosztály létesíttessék.

E javaslatunkat célszerűségi szempontok indokolják. Ugyanis a fővárosi és a vidéki színészet külön utakon fejlődött és mindegyiknek más az üzleti és a művészi alkata. A vidéki színészetet a legtöbb helyen ingyen színházhelyiség, esetleg fűtés és világítás, sőt szubvenció támogatja. Működését a fővárosétól eltérő helyi statútumok szabályozzák. Művészi munkája – nehéz helyzete iránti teljes elismerésünk mellett – sokkal kevesebb önállóságot követel, mint a fővárosi színházaké, melynek műsorát, a siker szelekciójával egyszerűen átveheti. A fővárosi színházaknak tehát sokkal alkotóbb a tevékenysége és az alkotáshoz nagyobb önállóság és szabadság kell. A legtöbb fővárosi

színház saját, vagy legalábbis nagyon hosszú időre bérelt épületben játszik, sokkal nagyobb tőkét dolgoztat és aránytalanul nagyobb kockázatot vállal. A legtöbb vidéki színház viszont több városból álló kerületben működik, ezek között nyári állomással is rendelkezik és így a 12 hónapos szerződés kérdése (amelyre különben még másutt részletesebben rátérünk), a vidéki színházakkal szemben egészen más elbírálás alá esik. Azok a különbségek, amelyek a fővárosi és vidéki színészet között mutatkoznak és azok a sajátos körülmények, amelyek között dolgoznak, más-más érdeket jelentenek. Így a kamarai életben a fővárosi és a vidéki színészet ügyének szétválasztása mindegyik csoportnál eredményesebb és céltudatosabb munkára vezetne és technikailag is célszerűbb lenne ez a megoldás.

Mindezeknek tiszteletteljes előrebocsátása után a tervezet egyes pontjaira vonatkozólag észrevételeinket a következőkben vagyunk bátrak előterjeszteni. […]”[53]

Ezután a BSZSZ-vezetőség hosszú és releváns kommentárokat fűz a tervezet egyes pontjaihoz, jogi segítséget is nyújtva, mondatok kihúzását vagy átfogalmazását javasolva. Reziliens szervezetként, a fővárosi kulturális életben addig betöltött szerepükhöz ragaszkodva, a hatóságokkal való korábbi partneri viszonyhoz kívánnának visszatérni. Maga a 120 paragrafusból álló hatósági tervezet a gyakran tényleg kiszolgáltatott színészek és vidéki színházcsinálók sok vágyálmát tartalmazta. A BSZSZ-vezetők a fővárosi működési gyakorlat felől cáfolják az utópikus terveket. Maga a 6.090/1938. M. E. sz. rendelet a Színművészeti és Filmművészeti Kamara felállítása tárgyában, mely a *Budapesti Közlöny* 1938. augusztus 28-i számában jelent meg – úgy is, mint a BSZSZ-vezetők érveire adott negatív reakció –, újabb fordulópontot jelentett a tisztikar lojalitásstratégiájában. Konstatálniuk kellett, hogy átgondolt és munkát nem megspóroló akciójuk, értelmes kommunikációra felhívó levelük, mely a tervezett rendelet majd' minden pontjához fűzött szakmai tapasztalatokra épülő megjegyzést, az adott politikai helyzetben hatástalan maradt.

A színigazgatók tanácsait figyelmen kívül hagyó rendeletre reagálva Herman Richárd, a BSZSZ vezetőségi tagja augusztus 30-án magánlevelet írt az örök optimista Roboznak. Ebben már nem az aktivitás, hanem a lemondás hangjai erősek. Érzékelteti, hogy nemcsak vezető szerepét vesztette el a BSZSZ a pesti magánszínházi szektorban, hanem feltehetőleg az eddigi működés folytathatóságának lehetőségét is. Hiszen az érdekegyeztetés korábbi szervezeti keretei éppen megszűnőben vannak. Azért különösen fontos ez a dokumentum, mivel kivételesen a szövetségi vezetők közti személyes viszonyt is láttatni engedi. Pont abban a pillanatban, mikor az addigi tevékeny-

[53] Uo.

ség ellehetetlenülni látszik, miáltal Roboz eddigi – sokszor eredményesnek bizonyuló – alkalmazkodásra épülő kommunikációs taktikája is megkérdőjeleződhet.

„*Nagyságos Roboz Imre vezérigazgató úrnak*
Kékes
Kedves Imre,
express-leveledet vettem és bárhogy is igyekszem újra elolvasni a rendeletet, nem látom azt az optimizmust jogosultnak, amely leveledből kitűnik. A javaslattal szemben a 12 hónap, a több színház feletti igazgatás és a szerep-visszaadás kivételével minden maradt a régiben, sőt – véleményem szerint – az 5 osztályba sorolás például a 20–80% arányt tekintve még súlyosabb, mint az eredeti javaslatban volt. Nem látom a tényét annak, hogy a javaslattétel medrébe terelődik a Kamara működése, mert a javaslattétel csak frázis, tudtommal az eredeti javaslatban is így volt (nem tudok precízen nyilatkozni, mert a javaslatot elvetted tőlem és nincs példányom). A fontos intézkedések ugyanazok, amelyek a javaslatban voltak, kiveszi egyszerűen az igazgató kezéből a színházvezetés lényegét és a Kamarára teszi. Nem tudom, hogy honnan veszed azt, hogy a kollektív szerződés megmarad? Ezt a rendelet egyetlen pontjából sem látom, ellenben a megalakításra vonatkozó rendeletből csak azt tudom megállapitani, hogy 1939. január 1-én életbe lép a törvény. Egyébként minden újabb emlékiratot, etc. teljesen feleslegesnek tartok. Mert hogyha most, amikor módjuk volt, nem vették figyelembe javaslatainkat, kevés remény van arra, hogy – amikor nagyobb nehézséget okoz a változtatás – akkor figyelembe veszik. Vasárnap délután Maglódon kaptam meg a javaslatot, mielőtt telefonon felhívtalak, átolvastam és hétfőn délelőtt tanulmányozás céljából Bárdosnak átadtam, aki velem teljesen egy véleményen van. Hétfőn délben felhívtam dr. Fodort és kérdeztem, mit szól ehhez, mire azt mondta, hogy még nem tud állást foglalni, mert még nem tanulmányozta a rendeletet. Wertheimer Elemért és Bródyt is felhívtam, akiket nem találtam, és akik hétfőn este visszahívtak azzal, hogy még nem olvasták át a javaslatot. Ezek után úgy érzem, hogy kár volna itt minden további tanácskozás. Őket nyilván nem érdekli annyira a kérdés, mint bennünket, mert ma estig sem hívtak vissza. Mindenesetre este még egyszer megkísérlek Wertheimerrel beszélni. Tegnap felhívott Kaufman a Marton irodából azzal, hogy jöjjek át a jegyirodába a jövő évi szerződést megbeszélni. Természetszerűleg nem mentem. Ma délelőtt újra beszéltem Kaufmannal, aki csodálkozott, hogy az ügyet nem óhajtottam elintézni, pedig ők az összes többi színházzal – a Vígszínház kivételével – megegyeztek. Mondtam, hogy szeretném a Te visszaérkezésedet megvárni. Egyébként sem találom a jegyirodát alkalmasnak ilyen kérdés letárgyalására. Marton Böskével is

beszéltem futólag, aki jelezte, hogy az ügyeket sürgősen el kell intéznünk. Félek, hogy Marton Sándor halála óta új szél fúj, amely szél ellen kellően kell majd védekeznünk. Nemigen hinném, hogy már ezen a héten egyéb elfoglaltságom miatt is Kékesre mehetnék, de azt hiszem, nem is volna ott kellő alkalom a dolgokat nyugodtan elintézni. Meg kell várnom, amíg visszajössz. Remélhetőleg nem akarsz vasárnapig maradni?

Sokszor ölel igaz barátsággal H. Richárd"[54]

Herman szerint javaslatuknak csak néhány elemét vették figyelembe, miközben egyes pontokon még szigorítottak is. Elitváltási szándékot konstatál és a hatóságokkal folytatott kommunikációban eddig alkalmazott módszereket immár hasztalanoknak tartja. A nem mindennapi megküzdési képességgel rendelkező, esetleg Hermannál naivabb Roboz ehelyett tovább próbálkozik. A korábbi időszakhoz hasonló retorikát alkalmazó és a hatóságok iránti bizalmat sugalló levélben köszönti a BSZSZ-szel évtizedek óta kapcsolatban álló Wlassics Gyula államtitkárt, mint a Kamara előkészítésével megbízott miniszteri kiküldöttet:

„Az a feladat, amely elé a nagyméltóságú Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter Úr bizalma Méltóságodat állította, bizonyára súlyos és kényes problémákat is érint, de meg vagyunk győződve valamennyi érdekeltnek egyhangú véleményéről, hogy nem történhetett szerencsésebb választás, és hogy Méltóságod neve a legjobb biztosítéka a felmerülő kérdések közérdekű, igazságos és méltányos elintézésének."[55]

Wlassics szeptember 11-i válasza a BSZSZ módosító javaslatait illetően, az udvarias üdvözlő levél ellenére sem biztató. „Az összes pontokra vonatkozóan a bizottságnak nem volt módjában illetékességet megállapitani."[56] Roboz mindenáron folytatni törekszik munkáját a BSZSZ és a Vígszínház élén. Ennek irrealitását a politikai közeget jobban átlátó Molnár Ferenc is konstatálja.[57] A „tegyünk úgy, mintha minden mehetne tovább"-értelmezést Robozon kívül a legnépszerűbb, de létében a törvény által szintén fenyegetett színházi hetilap, a *Színházi Élet* is képviseli. 1938. évi 37-es számában, *A hét humora*

[54] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3122.

[55] Uo.

[56] Uo.

[57] „Robozék lelkesen csinálják tovább a Vígszínházat, premiereket rendeznek, és nagyban szerepelnek." Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez 1938. szeptember 16. Gajdó–Varga: i. m. 40, „Roboz meglátogatott San Remoban, a Szilvesztert ott együtt töltöttük. Őt nem féltem, bizonyára ügyesen helyezkedik el külföldön. Persze, mint a többiek is, utolsó percig ragaszkodik a pesti pozícióhoz." Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez, 1939. február 5. Gajdó–Varga: i. m. 46.

rovatban karikatúrát közöl a fővárosi színigazgatók karáról, amint – a színházi évad kezdetét jelezve – az állami színházak igazgatóival egy kórusban a *Most kezdődik a tánc*ot éneklik. Ha Roboz, Jób, Bárdos fotója korábban esetleg fel is tűnt a lapban, a BSZSZ effajta közösségként való vizuális megjelenítése merőben szokatlan volt.

Kép 1



Szigethy István karikatúrája, *Színházi Élet*, 1938. 37. szám, 31.

A kép többféle értelmezésre ad lehetőséget. Ahhoz például, hogy a karikatúra vizuális humorát az olvasók értékelni tudják, ismerniük kellett az ábrázolt személyeket. Ez esetben tehát a *Színházi Élet* több tízezer előfizetőjének legalább egy része tudta, kik vezetik a pesti magánszínházakat, és ezek az igazgatók hogy néznek ki. Az pedig, hogy a rajzon (a zsidótörvény, és immár a Kamara-rendelet által is fenyegetett) üzletember-direktorok „egy kórusban

énekelnek" az állami színházak vezetőivel: egyenrangúságukat, fontosságukat próbálja feltehetőleg nyomatékosítani. Németh Antallal, a Nemzeti, és Márkus Lászlóval, az Opera igazgatójával való együttszerepeltetésük azt sugallhatja: törvény ide vagy oda, a pesti színigazgatók maradnak. E kifelé sugárzott magabiztossággal szemben a BSZSZ belső beszédében már kétségbeesés is érzékelhető. Az ügyvezető igazgató Komor Gyula egy 1938. szeptemberi feljegyzésben kommentálja a kamarai rendelet paragrafusait. Az érzelmi reakciókat tükröző megfogalmazásokat kiemeltem:

> *„A Kollektív szerződés: Korlátozásokat tart fenn, amely végveszéllyel fenyegeti a színpad szabadságát, 5. Ijesztő büntető határozatok, 71. Éppoly veszélyes, mint a 69. A fegyelmi eljárás szakaszai tudálékosak és nem számolnak a gyakorlati élettel, 100. és a következők: a felfüggesztési pontok elég aggasztók, de legrémesebb a 105., amelyben két hónapig terjedhető elzárással fenyegeti meg az igazgatókat. A közigazgatási hatóság és a rendőrség bevonása rettenetes!"*[58]

Az általam kiemelt kifejezések is afelé mutatnak, hogy a színigazgatók maradék lojalitását a hatóságok iránt ezután már a félelem és az ismerős döntéshozók valamiféle segítségében való reménykedés táplálja. Egy decemberi 7-i, a kamarai felvételekkel kapcsolatos feljegyzésből kitűnően még mindig jogi kompromisszumok lehetőségében reménykednek. „Amennyiben valamely budapesti vállalkozó színigazgatót (bérlő igazgatót) a Kamara megalakulása után sem vennék fel annak tagjai sorába, és a tagfelvételnek megtagadása jogerőre emelkednék, folytathatja-e tevékenységét az illető, mint vállalkozó abban az esetben, ha a színház ügyvezetésére kamarai tagot alkalmaz."[59] Efféle megoldással próbálkozott a Vígszínház, mikor a vezérigazgató Roboz és a művészeti igazgató Jób Dániel maguk mellé hirtelen kinevezték igazgatónak a kor népszerű, állami kitüntetésekkel ékített szerzőjét, a zsidótörvények által nem érintett Harsányi Zsoltot. E tényt – persze a feltételezhető valódi indokot elhallgatva – több cikkben propagálta a *Színházi Élet*. A lap betiltása előtti utolsó, 1938. november 19-i számában, a kinevezéssel foglalkozó egyik írás alatt, egy teljes harmóniát és egyenrangúságot sugalló fotón az új igazgatói trió is megjelenik.

[58] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3122.
[59] Uo.

Kép 2



Harsányi Zsolt a Vígszínház igazgatói szobájában Jób Dániellel és Roboz Imrével (*Színházi Élet,* 1938. 11. 19., 7.)

A képről, jellemző módon, nehezen eldönthető, hogy ki is ül valójában az igazgatói székben: Roboz vagy a pénzügyekhez deklaráltan nem értő Harsányi?

Mire 1938. december 12-én a Kamara megtartotta alakuló közgyűlését, már nemcsak a színigazgatók helyzete és a BSZSZ pozíciója, hanem általában a politikai helyzet is bizonytalanná vált.[60] Az irattár dokumentumaiban arról nem találtam említést, hogy a Kamara létrejöttével a BSZSZ meg is szűnt volna, de egy jobboldali politikai napilap ezt állította/szerette volna.[61] A szövetség iratanyaga azonban arról tanúskodik, hogy a háttérben 1942-ig (más források szerint 1944-ig), ha a korábbi gyakorlatuktól eltérő módon is, de működtek. A legkésőbbi szövetségi dokumentum dátuma 1941. december 12.

60 1938. március 12. Anschluss, szeptember 29–30. müncheni konferencia, november 2.: első bécsi döntés

61 „Pénteken délelőtt a Színészkamara és a Filmkamara választmánya a Kamara Andrássy úti helyiségében ülést tartott, amelyen megválasztotta tisztikarát. […] A Színészkamara és Filmkamara most már végleg megalakult és január 1-én megkezdi működését. A budapesti színészek szövetsége és az országos színészegyesület január 1-én megszűnik, az országos színészegyesület nyugdíjintézete azonban mint autonóm intézmény, tovább működik." N. N.: A színészkamara megválasztotta tisztikarát és képviselőit. Főtitkár: Cselle Lajos, *Új Magyarság.* 5. évfolyam, 297. szám, 1938. dec. 31. szombat. 13.

BSZSZ helyett pesti színigazgatók – a szövetség újjáalakításának kísérlete

Az 1939 elejétől szeptemberig tartó időszakból nem találtam a BSZSZ vezetősége által, nevében kibocsátott ügyiratot. Ugyanakkor az újonnan koncessziót nyert, a zsidótörvény hatása alá nem eső pesti színigazgatók érdekvédelmi fellépéseinek dokumentumai talán nem is meglepő módon a BSZSZ irattárában találhatók. Annak ellenére tehát, hogy az 1938 előtti BSZSZ végrehajtó bizottsági tagok közül csak Erdélyi Mihály őrizhette meg az irányítást külvárosi színházai felett, az új pesti színházigazgatói gárda egyes tagjainak a hatóságokkal, illetve a Kamarával folytatott kommunikációját az egykori BSZSZ-vezetők koordinálták. Alighanem azért, mert ők rendelkeztek azzal a szakértelemmel, ami a sok területtel érintkező fővárosi színházi szféra adminisztrációjához és működtetéséhez elengedhetetlen volt. Az 1939. évi IV. törvénycikk, vagyis a második zsidótörvény május 5-én lépett életbe, ez már csak 6%-ban maximálta a Kamarába felvehető zsidónak minősített tagokat. A törvény értelmezésében egy korábban elképzelhetetlennek tartott korlátozás is szerepelt: „Zsidónak tekintendő személy ezek szerint igazgató, művészeti titkár, rendező stb. egyáltalán nem lehet, még akkor sem, ha kamarai tag az illető.”[62] Az új szabályozás megvalósulása az alábbihoz hasonló, a *Magyar Színészet*ben rendszeresen közölt táblázatokból nyomon követhető volt. Szociális ígéreteinek betarthatatlanságát konstatálva ugyanis a Kamara egyik fő tevékenysége a zsidók színházi életből való kiszorítása lett. A „művészeti ügyvezetőknek” nevezett színigazgatók esetében ez látszólag teljesen sikerült is:

Táblázat 18

A keresztény-zsidó arányszám megállapítása
a Kamara színművészeti főosztályában

Szakcsoport	Összes taglétszám:	Ebből zsidónak tekintendő:	%	Felvehető:	%
I. Művészeti ügyvezetők	54	-	-	-	-
II. Előadóművész	rendes:1212 gyakorlatos: 133 összesen: 1345	62 5 67	5,12 3,76 4,98	6 2 8	0,50 1,50 0,60

62 Galay Béla: A második zsidótörvény, *Magyar Színészet,* 1. évfolyam, 1939/5, 8–10.

Szakcsoport	Összes taglétszám:	Ebből zsidónak tekintendő:	%	Felvehető:	%
III. Művészeti ügykezelők	243	14	5,76	2	0,82
IV. Igazgatási ügykezelő	149	8	5,37	5	3,36
V. Művészi segédszemélyzet	646 149 795	35 2 37	5,42 1,35 4,65	6 - 6	0,94 0,76
Összesítve:	2586	126	4,87	21	0,81

Forrás: *Magyar Színészet,* II. évfolyam, 1940. 9, augusztus, 5.

A BSZSZ-tisztikar karikatúrán szereplő tagjai tehát kikerültek a társadalmi nyilvánosságból. Kérdés, hogy hatósági- és sajtókapcsolataik révén meddig őrizték meg háttérbefolyásukat, milyen jogi megoldásokat találtak az általuk irányított, adott esetben finanszírozott magánszínházak ügyeinek befolyásolására.

A remény egy különálló színigazgatói érdekképviselet visszaállítására 1940 májusában bukkant fel, mikor a hatóságok a szervezeti problémákkal küzdő Kamara átalakítását tervezték. Erre reagálva a pesti magánszínházak újonnan koncessziót nyert igazgatói – Losonczy Dezső, az Andrássy- és Magyar Színház igazgatója, Sereghy Andor, a Fővárosi Operettszínház igazgatója, Erdélyi Mihály, az Erzsébet-Józsefvárosi- és Kisfaludy Színház igazgatója, Patkós György, a Belvárosi Színház igazgatója, Kőváry Gyula, a Pódium Kabaré igazgatója, Harsányi Zsolt, a Víg- és Pesti Színház igazgatója – május 2-án előterjesztést küldtek az új vallás- és közoktatásügyi miniszternek, Hóman Bálintnak.[63] A BSZSZ korábbi pontos Kamara-diagnózisára utal, hogy az új igazgatók ugyanazt, sőt gyakran ugyanabban a megfogalmazásban kérték, mint az egykori színigazgatói tisztikar. Munkaadók és munkavállalók arányos képviseletét a szervezetben, a színművészeti főosztályon belül a vidéki és budapesti színészet ügyeinek szétválasztását. Megkérdőjelezték a Kamara döntéshozóinak színházgazdasági kompetenciáját, ezért az ügyvezetés gazdasági problémáival, az alkalmazottak és munkaadók közti jogviszony szabályozásával foglalkozó szakbizottságok létrehozását igényelték.

[63] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3224.

E kontinuitás ellenére a BSZSZ pozícióvesztése világosan kiolvasható dr. Komor Gyula ügyvezető igazgató feljegyzéséből. „Vasárnap, 1940. július 14-ikén felkeresett Tóth Imre állam. rend. detektív. Kérte a Szövetség vezetőségére, taglétszámára, alapszabályára vonatkozó adatokat."[64] Komor július 15-i válaszából kiderül, hogy a BSZSZ taglétszáma 1, bár ez szerinte a legújabban kiadandó játszási engedélyek szerint változhatott volna (de nem változott). 1940 szeptemberében utoljára csillant fel a remény a BSZSZ felélesztésére. Az értekezleten résztvevők körét korábbi vezetőségi tagok (dr. Bródy Pál, Erdélyi Mihály, Roboz Imre, Wertheimer Elemér) és új fővárosi színigazgatók (Harsányi Zsolt, Komjáthy Károly, Csathó Kálmán, Sereghy Andor és Sziklai Jenő) alkották. A levezető elnök újra Roboz, aki a Kamara kudarcát konstatálja. A jegyzőkönyv egészének megismerése feltárhatja, hogy csökkent-e a régi BSZSZ-vezetőség tekintélye e szakmai közegben, illetve hogy feltűntek-e új véleményformálók a színigazgatói körben.

„Készült a BSZSZ tagjainak vasárnap, 1940. szeptember 15-én, d. u. hat órakor a Fészekben tartott értekezletéből. Jelen vannak: Dr. Bródy Pál, Csathó Kálmán, Erdélyi Mihály, Harsányi Zsolt, Komjáthy Károly, Roboz Imre, Sereghy Andor, Sziklai Jenő, Wertheimer Elemér. Elnök: Roboz Imre: Jegyző: Csathó Kálmán

Elnök megnyitja az értekezletet.

Harsányi Zsolt: T. uraim, a legelső, amiről beszélhetünk, azt hiszem, maga a BSZSZ ügye. Ajánlom, hogy ne csak papíron létezzék.

Roboz Imre: A Kamara megalakulása óta tényleg csak papíron működött. A Kamarának az lett volna célja, hogy általánosan a színészetet védje, de kitűnt, hogy egészen más irányba tendált. Több ízben történt, hogy fellebbezéseket stb. együttesen fogalmaztunk és adtunk be, és az ily eljárásnak volt is eredménye, bizonyos vonatkozásokban helyesbítéseket értünk el, jobb útra térítettük bizonyos tekintetben a Kamarát. Minthogy pedig most átszervezésről van szó és hozzászólhatunk, ezt meg is kell tennünk. Nyilvánvaló, hogy ez idő szerint a színészek annyira majorizálták az igazgatókat, fel kell állítanunk a szervet, amely felléphessen a színházak érdekében. Felkértem Gerster István urat, hogy gyűjtse csokorba azokat a kérdéseket, amelyek aktuálisak és mindenképpen érintik érdekeinket.

Harsányi Zsolt: A szervezkedés érdekében kérem Csathó Kálmánt, vállalja az elnökséget, és kérem Roboz Imrét, hogy vállalja az alelnökséget. Ez felel meg a valós helyzetnek. (Helyeslés) Választ nem is kérünk, hanem ezt elfogadottnak vesszük. (Élénk helyeslés). Most kérjük Gerster Istvánt, hogy olvassa fel munkálatát. Gerster István felolvassa munkálatát a rendezésre

[64] OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3227.

váró kérdésekről. Ezek közt első a szerződési blanketta szövege. Erre nézve Roboz Imre jelenti, hogy a bizottsági ülésben megállapított új szöveg miniszteri döntés alatt van. Javasolja, mondja ki az értekezlet, hogy egyöntetűen megvárjuk a miniszteri jóváhagyást, mert ha ez nem történik meg, más szövegű, másfajtájú szerződést kötünk, és másként szervezkedünk. A kötelező számú társulat tekintetében Csathó Kálmán felveti a gondolatot, hogy a keret inkább a kötelező gázsiköltség előirányzatra vonatkozzék. A színház kénytelen oly tagokat fizetni, akik nem akarnak a taglétszám keretébe illeszkedni, de a költségvetést mégis megterhelik. Viszont nincs értelme, hogy épen a taglétszám kedvéért egész sereg lógós tagot szerződtessenek. Emlékeztet arra, hogy a kolozsvári Nemzeti Színháznál az volt a szabály, hogy a gázsik összege megfeleljen a szubvenció összegének.

Roboz: Megvárjuk tehát a szerződési blanketta sorsát. Elhatározza az értekezlet, hogy ebben a tekintetben minden színház külön válaszol a Kamarának.

Komjáthy Károly szóvá teszi, hogy a Kamara azt kívánja, hogy a tagokat jelentsék be az értelmiségi kormánybiztosnak. Erre nézve a színházak azt fogják felelni, hogy a törvénynek megfelelően fognak intézkedni. Dr. Bródy Pál panaszolja, hogy a Kamarában minden egyes színlapot mérlegelnek és számítgatják az arányszámot, holott a törvény bizonyára csak egy évi átlagra vonatkozik. Az egyes darabok vidéki előadásainak betiltása tekintetében is többen hoznak fel panaszt.

Csathó Kálmán: Meg fogjuk beszélni az illetékesekkel, hogy az ily ellenőrzést bízzák a rendőrségre.

Harsányi Zsolt: A katonaság is a rendőrségre bízza.

Erdélyi Mihály: Még oly panaszokkal is jönnek, hogy a színház egyes oldalhelyeiről nem lehet jól látni!

Csathó Kálmán: Kár vitatkozni. A rendezés vagy értelmesen fog megtörténni, vagy még jobban elfajul, akkor hiába az igazság, és az erőszak fog győzni. De azt hiszem, józan útra fog vezetni.

A gázsi-biztosíték letétele ügyében Sereghy Andor panaszolja, hogy kötelezték 4000 pengő letételére azzal, hogy különben nem terjesztik fel koncesszióra.

Dr. Csathó Kálmán: Tiszta zsarolás. Ha pert indít, biztosan megnyeri.

Harsányi Zsolt: Klasszikusabban nem is lehet megkonstruálni a zsarolás ismérveit.

Dr. Csathó Kálmán: Amit fellebbezni lehet, az még nem jogerős. […]

Dr. Csathó: A Kamara úgy tekint a színházakat, mint régebben a szociáldemokrata munkások a munkaadó vállalatokat, a kapitalistákat.

A színházak terheinek könnyítése tekintetében az értekezlet panaszolja, hogy a Kamara nem lép közbe erélyesen. Áll ez a villanyáram, a hirdető vállalat költségei terén.”[65]

Roboz tehát egy színigazgatói szervezet újjáalakítását javasolja: „fel kell állítanunk a szervet, amely felléphessen a színházak érdekében.”[66] Ezt feltehetőleg a Kamarán kívül képzeli el. Harsányi Zsolt a korábban a Nemzeti Színházban rendezőként és főrendezőként működő, 1940 után a Magyar és az Andrássy úti Színház igazgatóságát elnyerő Csathó Kálmán írót javasolja elnöknek, mivel: „Ez felel meg a valós helyzetnek.”[67] Ugyanakkor a javaslatok zöme Roboztól származik. Az új elnök Roboznál kevésbé képviseli a töretlen üzletemberi optimizmust. Megjegyzése a Kamara összecsúszó faji- és osztályharcára vonatkozóan mindenesetre helytálló: „A Kamara úgy tekinti a színházakat, mint régebben a szociáldemokrata munkások a munkaadó vállalatokat, a kapitalistákat.”[68] Az ülésen résztvevő régi és új igazgatók alapszabályt terveznek, és szeptember 29-én, mintegy a szövetség folytonosságát demonstrálandó, még az évi rendes BSZSZ-közgyűlést is megtartják. A Kamara megkerülhetetlenségét jelzi ugyanakkor, hogy a Kamarával való kapcsolattartásra külön főtitkári posztot létesítenek. Dr. Komor Gyula ügyvezető igazgató közgyűlési beszámolójában a hatóságok iránti lojalitás szokásos konstatálása helyett immár a beletörődő rezignáció dominál:

„Az egymásra torlódó események kicsinyesekké tették a Szövetségnek ama küzdelmeit, amelyeket a színészek, hatóságok, sajtó, munkások frontján folytatott. A régi – és a régi ma már az is, ami csak egy-két éves – problémák eltörpültek, az újak pedig legtöbbnyire a szövetségi kereteken kívül keletkeztek és intéződtek el. [...] Aktuális maradt elég kérdés. Azokról, amik a zsidótörvényekkel merültek fel, meddő lenne értekezni, a többit is épen, hogy megnevezem.”[69]

Az újraaktivizálódó színigazgatók még ugyanaznap értekezletet is tartottak. Harsányi Zsolt ezen offenzívabb fellépést javasolt a Kamarával szemben: „nem lehet folyton kesztyűs kézzel operálni. Úgy látszik, néha az asztalra kell ütni [...] Nem lehet megelégedni azzal, hogy az ellenfél meggyengül, fel is kell használni az alkalmat.”[70] Az értekezleten a kamarai tevékenység jövőbeli

65 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3231.
66 Uo.
67 Uo.
68 Uo.
69 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 223/3237.
70 Uo.

esetleges jogi alapra helyeződésében reménykedtek. „Ha a Kamara átalakul rendesen szervezett és kultuszminisztériumi felügyelet alatt álló szervvé, akkor mindent meg lehet csinálni. Jelenleg ez politikai forradalmi alakulat."[71] A színház funkciójának 1930–1950-es évekbeli társadalmi átértelmeződését jelzi, hogy az 1945 után megalakított színházi érdekképviseleti szervezetek, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete, majd az 1957-ig működő Színház- és Filmművészeti Szövetség is elsősorban politikai szándékok végrehajtója volt.

A BSZSZ közgyűléseit és vezetőségi névsorait listázó irattári kötet utolsó kézírásos bejegyzése ez volt: „változások a Színm. Kamara 1941. augusztus 17-én hozott határozata folytán."[72] Itt a 6.020/1941. M. E. a színházi vállalatokkal (üzemekkel) kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletre utalnak. Ez bezárta a zsidótörvények által érintett volt BSZSZ-vezetőségi tagok előtt azt a jogi kiskaput, hogy színházaikat bérbeadás útján működtethessék, megőrizve ezáltal befolyásuk egy részét. E tulajdontól való megfosztással zárult le az „átállítás", a BSZSZ-tisztikar kizárása a pesti magánszínházak irányításából.

A kamarai olvasat

> *„Új igazgatók ülnek a régi karosszékekben és a régi íróasztaloknál."*[73]

Zárásként röviden utalok a másik oldal percepciójára, nevezetesen, hogy a BSZSZ fentebb vizsgált hatósági kapcsolatait milyen komoly fenyegetésként élte meg a Kamara vezetése. Abban elsősorban színészek voltak, vagy olyan új káderek, akiknek nem volt gyakorlatuk színházüzem irányításában, csak utópista elképzeléseik voltak egy igazságosabb színházi világról. A Kamara színművészeti főosztályának hivatalos közlönye, a *Magyar Színészet* 1939 márciusától 1944 októberéig jelent meg. Ebből villantok fel néhány, a pesti színigazgatókkal kapcsolatos kamarai attitűd jellemzésére alkalmas megnyilatkozást. Kiss Ferenc színész elnök 1939. július 11-én, a Kamara képviseleti közgyűlésén mondott beszédében a pesti színigazgatókra is gondolt, mikor kikelt a reformterveiket akadályozók ellen.

71 Uo.
72 OSZK SZT Irattár BSZSZ iratai 30 d.
73 Újhelyi József: Színházi „átállítás". *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 9. szám, 1941. szeptember. 1.

„Azok, akikre e törvény kedvezőtlenné vált, minden irányban megpróbáltak ellenkezni és kígyót-békát kiabáltak ránk. S ha a Kamara, a választmány határozatának végrehajtását kérte tőlük, nem restelltek bennünket felsőbb hatóságainknál bepanaszolni, kikkel azt iparkodtak elhitetni, hogy a Kamara úgynevezett »színházi diktatúrára« törekszik."[74]

A Kamara irányítói tehát érzékelték, hogy a színigazgatók esetenként átnyúltak a fejük felett. A közlönyből kiderül a BSZSZ-nek, illetve zászlóshajójának, a Vígszínháznak azon (sikeresnek nem bizonyuló) törekvése is, hogy belülről befolyásolja a kamarai döntéshozatalt. A színművészeti főosztály választmányának tagja volt Harsányi Zsolt, a Vígszínház igazgatója, a művészeti ügykezelők szakcsoportjának pedig Hegedűs Tibor vígszínházi rendező. A színművészeti tanács tagja lett Gerster István, a Vígszínház titkára. Ugyanakkor feltűnő, hogy a BSZSZ korábbi végrehajtó bizottságából senki nem került a Kamara döntéshozói közé.

Az 1940. januári számban Kiss Ferenc elnök továbbra is az „átállítással" szembeni ellenállás erejére panaszkodik: „ilyen harcos esztendőt hiába keresnénk az elmúlt idők történetében, mint a Kamara felállításának, a magyar nemzeti színjátszás átszervezésének esztendeje."[75] A BSZSZ-t a Kamara legyőzni végül csak jogalkotási segítséggel tudta, a már említett 1941. augusztusi, a színházi vállalatokkal (üzemekkel) kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletbe foglalt tiltásokkal, fenyegetésekkel: „Budapesten működő színházi vállalat (üzem) céljára szolgáló helyiség és az ahhoz tartozó berendezés (felszerelés) használata tárgyában kötött szerződésben a bérbeadó haszonrészesedést sem a maga, sem más számára ki nem köthet."[76] Újhelyi József *Színházi „átállítás"* című írásában kifejezetten a pesti színigazgatók maradék befolyásának megtöréseként üdvözli a rendeletet:

„Megtörtént az, amire a jobboldali közvélemény oly régóta vár: a pesti színházak végre keresztény kézbe kerültek. [...] most végre sorra került a színigazgatói front is. Ez az utolsó volt a legnehezebb. Itt repültek a legzordabbul a petárdák. [...] Még a legbennfentesebbek sem hitték el egészen az utolsó pillanatig, hogy egy begyepesedett balhit megdőlhet, hogy az a szinte beszuggerált állítás, hogy színházat »csak ezek az emberek« tudnak csinálni, eltűnhetik egy szélfuvallatra."[77]

74 N. N.: Kiss Ferenc beszéde, *Magyar Színészet*, I. évfolyam, 1939. 9, 3.

75 Kiss Ferenc: Boldog és megelégedett Újesztendőt!, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/1. 1–2.

76 *Budapesti Közlöny*, 184. szám. 1941. aug. 14. 3.

77 Újhelyi József: i. m. 1.

Ugyanebben a számban triumfál a posztjáról rövidesen leköszönő Kiss Ferenc: „a jövő színházi évadtól kezdve zsidó tőke a budapesti magánszínházaknál nem lesz. Ez talán a legnagyobb eredmény, mert ahol a tőke, ott a szellem és irányítás, keresztény tőke nélkül keresztény művészet sem produkálható."[78] A BSZSZ-tisztikar kiiktatására tett kamarai erőfeszítések fényében mindazonáltal meglepő, hogy az 1938 előtti BSZSZ-vezetőségi tagokat csak a német megszállás után zárták ki a Kamarából. Ez a *Budapesti Közlöny* 1944. március 31-i számában publikált döntés „a m. kir minisztérium 1.220/1944. számú rendelete a zsidók sajtókamarai, valamint színművészeti és filmművészeti kamarai tagságának megszüntetése tárgyában" című rendelet végrehajtása volt. Különös módon a BSZSZ irattárában nem találtam sehol utalást arra, hogy 1944 tavaszáig – legalábbis e kizáró határozat szerint – kamarai tag volt dr. Komor Gyula ügyvezető elnök, Roboz Imre elnök, valamint a tisztikar tagjai közül Roboz Aladár, dr. Bárdos Artúr, Föld Aurél, Joób (Ziffer) Dániel és Wertheimer Elemér.

A fentiekben a BSZSZ kiiktatásának színigazgatói olvasatát kaptuk. A témához azonban kapcsolódnak más, hasonlóképp izgalmas történetek. A Kamarát, pontosabban a magánszínházi szférában erősebb állami kontrollt szorgalmazó színészek zöme ugyanis tényleg létbizonytalanságban élt, a vidéki színjátszás pedig valóban vergődött. De még a színigazgatók autonómiáját sikerrel kóstolgató miniszteri biztosnak, dr. Antalfia Antalnak is meglehetett a maga küzdelmes története. Hiszen 1947-ben népbírósági büntetőügy érintettje volt,[79] és neve megtalálható a Jászkisérre kitelepítettek listáján, ahonnan 1953 novemberében költözhetett Kistarcsára.

Összegzésként: a szabad pályájukon karriert csináló, zömében *self-made man* BSZSZ-vezetők hosszan kitartó lojalitását a hatóságok irányába (reménykedés segítségükben, bizalom belátási képességükben) elsősorban korábbi rendszeres, időnként baráti kapcsolataik magyarázták. Az is a két világháború közötti elitekbe való betagozódásukra utal, hogy akik túlélték közülük a háborút, csak rövid időre, és csak a politikai taktika okán kaptak lehetőséget színház irányítására 1945 után. Jób Dánielt a Vígszínház élén buktatták meg 1948-ban. Előtte ő próbálta folytatni a színigazgatói érdekvédelmet az 1938 előtti formákban, de már nem követelt vezető pozíciót a szakmán belül a magánszínház-igazgatóknak. A baloldali érzelmű Bárdos Artúrral, az akkor már fővárosi tulajdonú Belvárosi Színház régi-új igazgatójaként még megünnepeltették az általa alapított teátrum harmincéves jubileumát 1946. november 24-én. De művészi és színházvezetői szabadsága hiányát

[78] *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 1941. 9. 2.

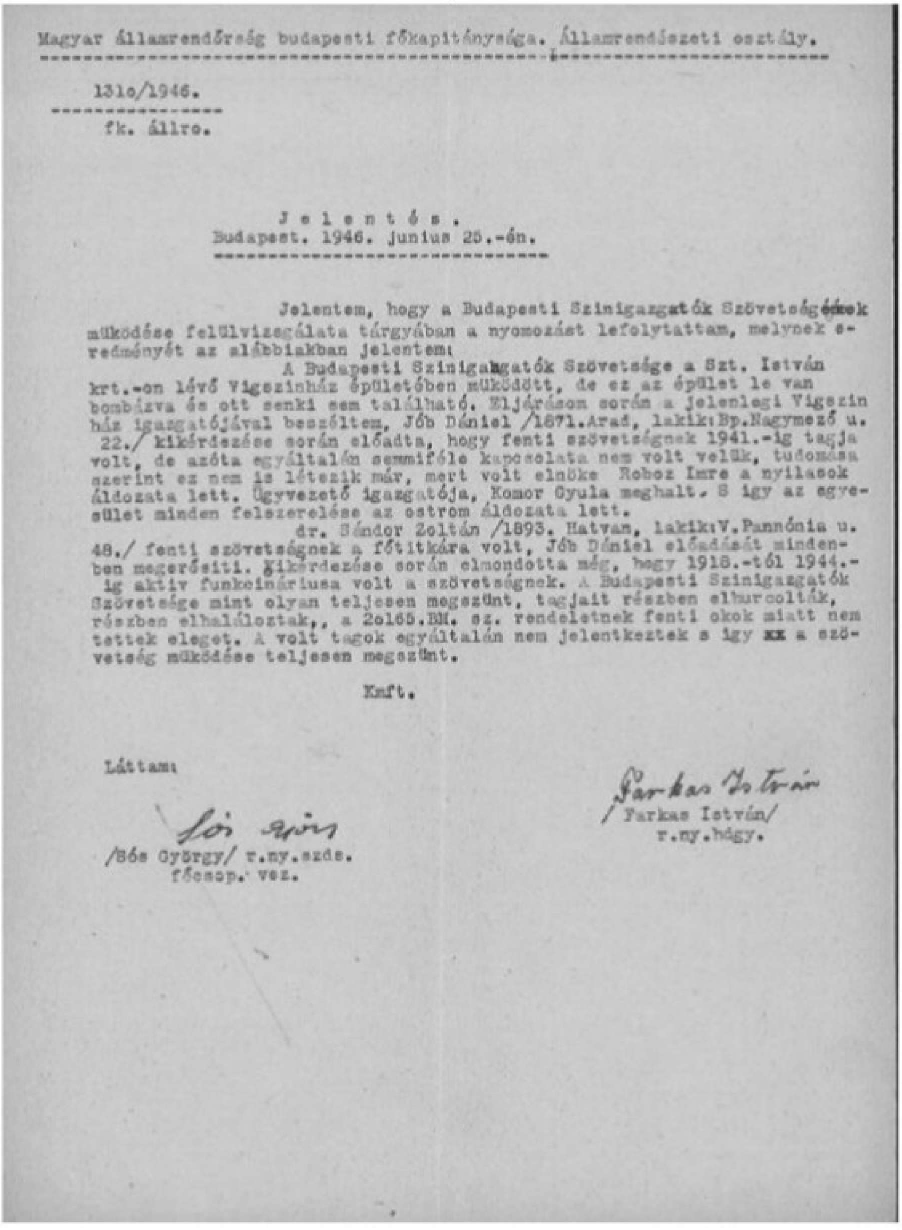
[79] A jogszolgáltatás területi szervei. Budapesti Népügyészség iratai. Büntető iratok HU BFL - XXV.2.b - 2938 - 1947.

konstatálva Bárdos rövidesen lemondott, és 1948. október 21-én az USA-ba távozott. Roboz Aladár és Wertheimer Elemér szintén emigrált, Erdélyi Mihály sokáig egyáltalán nem, és később is csak epizodistaként, statisztaként kerülhetett színház közelébe.

Az új politikai kontextusban sem volt tehát elfogadható az a vállalkozás szabadságára épülő, leginkább színházi ipariként meghatározható irányítási modell, amit a BSZSZ-vezetőség 1920 után kialakított. Ezzel kapcsolatban felmerül a BSZSZ örökségének, folytathatóságának kérdése. Egyes színháztörténeti munkák szerint a szövetség 1945 után újjáalakult. Az 1945–1946-os időszakra vonatkozóan találkozhatunk olyan megnevezésekkel, mint Budapesti Színigazgatók Szabadszervezete, vagy Budapesti Színigazgatók Testülete. Ezekre vonatkozó kutatásokat nem végeztem, arra azonban találtam levéltári forrást, hogy a Belügyminiszter 1947-ben, egy tanúkat is bevonó nyomozás után feloszlatta a BSZSZ-t, arra hivatkozva, hogy alapszabályszerű működésre nem képes, vagyona nincs, tagjai meghaltak vagy eltűntek, irattára pedig megsemmisült.[80] A határozatban foglaltak igazságát némileg árnyalja, hogy elemzésem épp e „megsemmisültnek” deklarált irattár vizsgálatára épül.

80 MNL OL Budapesti Színigazgatók Szövetsége működésének felülvizsgálata XIX-B-1-h 1948.

Kép 3



Magyar államrendőrség budapesti főkapitánysága. Államrendészeti osztály.

1310/1946.

fk. állro.

Jelentés.
Budapest. 1946. junius 25.-én.

Jelentem, hogy a Budapesti Szinigazgatók Szövetségének müködése felülvizsgálata tárgyában a nyomozást lefolytattam, melynek eredményét az alábbiakban jelentem:

A Budapesti Szinigazgatók Szövetsége a Szt. István krt.-on lévő Vigszinház épületében müködött, de ez az épület le van bombázva és ott senki sem található. Eljárásom során a jelenlegi Vigszinház igazgatójával beszéltem, Jób Dániel /1871.Arad, lakik:Bp.Nagymező u. 22./ kikérdezése során előadta, hogy fenti szövetségnek 1941.-ig tagja volt, de azóta egyáltalán semmiféle kapcsolata nem volt velük, tudomása szerint ez nem is létezik már, mert volt elnöke Roboz Imre a nyilasok áldozata lett. Ügyvezető igazgatója, Komor Gyula meghalt. S igy az egyesület minden felszerelése az ostrom áldozata lett.

dr. Sándor Zoltán /1893. Hatvan, lakik:V.Pannónia u. 48./ fenti szövetségnek a főtitkára volt, Jób Dániel előadását mindenben megerősiti. Kikérdezése során elmondotta még, hogy 1918.-tól 1944.-ig aktiv funkcionáriusa volt a szövetségnek. A Budapesti Szinigazgatók Szövetsége mint olyan teljesen megszünt, tagjait részben elhurcolták, részben elhalálozták, a 20165.BM. sz. rendeletnek fenti okok miatt nem tettek eleget. A volt tagok egyáltalán nem jelentkeztek s igy XX a szövetség müködése teljesen megszünt.

Kmft.

Láttam:

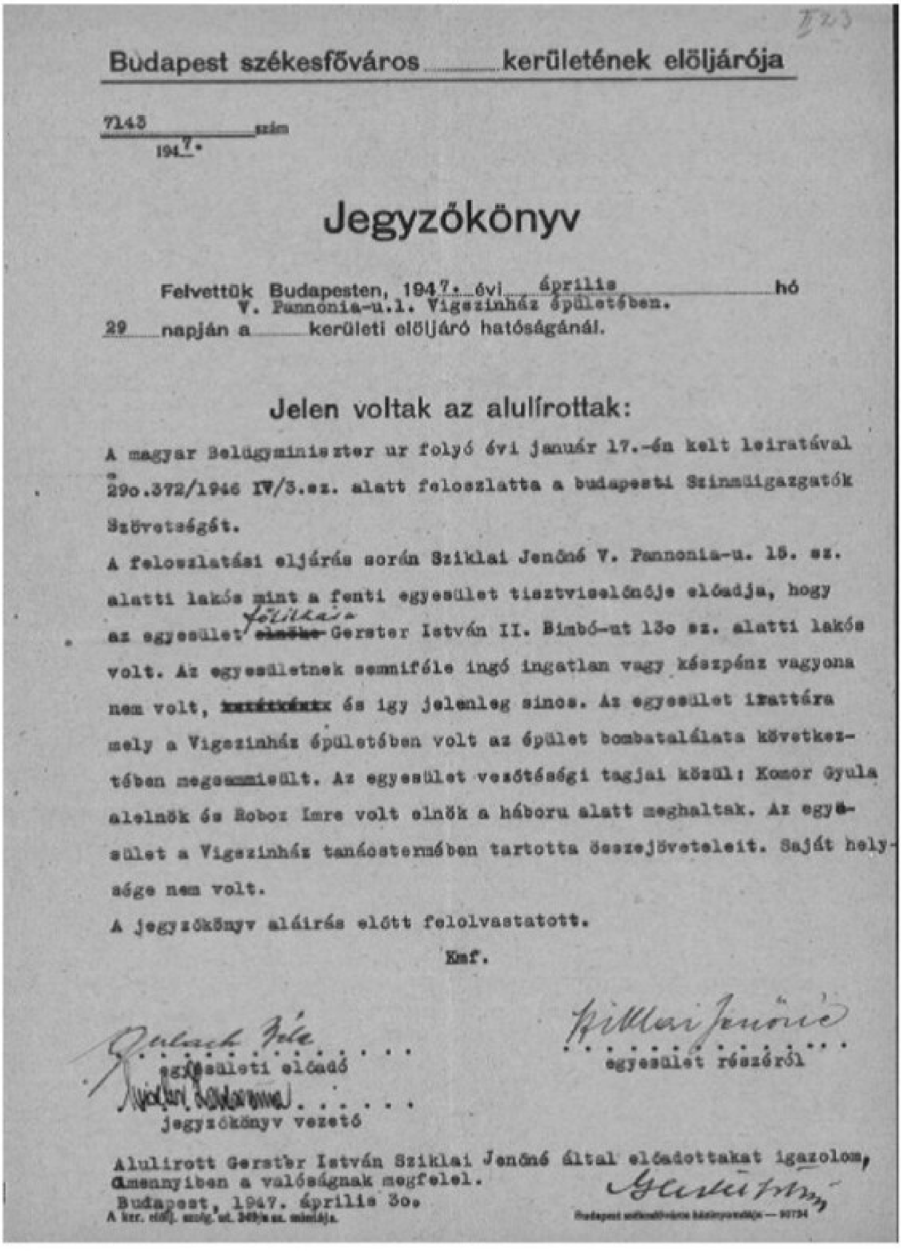
/Sós György/ r.ny.szds.
főcsop. vez.

/Farkas István/
r.ny.hógy.

MNL OL XIX-B-1-h 1948 Budapesti Színigazgatók Szövetsége működésének felülvizsgálata[81]

[81] Köszönöm Ring Orsolyának, hogy felhívta figyelmemet a BSZSZ feloszlatásával foglalkozó dokumentumokra.

Kép 4



Budapest székesfőváros ...... kerületének elöljárója

7143 szám
194 7.

Jegyzőkönyv

Felvettük Budapesten, 1947. évi április hó 29 napján a ...... kerületi elöljáró hatóságánál. V. Pannonia-u.1. Vigszinház épületében.

Jelen voltak az alulírottak:

A magyar Belügyminiszter ur folyó évi január 17.-én kelt leiratával 29o.372/1946 IV/3.sz. alatt feloszlatta a budapesti Szinigazgatók Szövetségét.
A feloszlatási eljárás során Sziklai Jenőné V. Pannonia-u. 15. sz. alatti lakós mint a fenti egyesület tisztviselőnője előadja, hogy az egyesület ~~elnöke~~ főtitkára Gerster István II. Bimbó-ut 13o sz. alatti lakós volt. Az egyesületnek semmiféle ingó ingatlan vagy készpénz vagyona nem volt, és igy jelenleg sincs. Az egyesület irattára mely a Vigszinház épületében volt az épület bombatalálata következtében megsemmisült. Az egyesület vezőtőségi tagjai közül: Komor Gyula alelnök és Roboz Imre volt elnök a háboru alatt meghaltak. Az egyesület a Vigszinház tanácstermében tartotta összejöveteleit. Saját helysége nem volt.
A jegyzőkönyv aláirás előtt felolvastatott.

Kmf.

Gerlach Béla
egyesületi előadó

Sziklai Jenőné
egyesület részéről

jegyzőkönyv vezető

Alulirott Gerster István Sziklai Jenőné által előadottakat igazolom, amennyiben a valóságnak megfelel.
Budapest, 1947. április 3o.

Gerster István

MNL OL XIX-B-1-h 1948 Budapesti Színigazgatók Szövetsége működésének felülvizsgálata

Azt vitathatatlannak tartom, hogy a BSZSZ nemcsak mint egyesület szűnt meg véglegesen 1947-ben, hanem mint Beöthy László, majd Roboz Imre által formált mentális konstrukció is. E szövetség nemcsak szórakoztató termékeket gyártó üzletemberek profitmaximalizálást célozta, hanem önnön lojalitásdiskurzusát komolyan véve, a fővárosi kultúra fontos és elismert tényezője is kívánt lenni. Éppen azáltal, hogy piacképes üzleti modellt kimunkáló, rendkívüli adaptációs képességgel rendelkező színigazgató tagjai – szerzők és sztárok kinevelésével, egy kommerszet és újítást ötvöző előadáskínálat biztosításával – egyszerre törekedtek gazdagítani a nemzeti kultúrát, közvetíteni a világszínház újdonságait, és a pesti magánszínházak versenye által kitermelt sikerdarabok exportjával feltenni Budapestet a kozmopolita színházi ipar világtérképére.

III.

Magánszínház-ellenes érvelés és gyakorlat –

A javak és státusok újraelosztása

Színház és politika kapcsolódási szintjei végtelenek. A politika fogalmát közösségi tevékenységként és viszonyként értelmezve minden előadásnak van politikai vonatkozása, hiszen reflektál, reagál. A következőkben egy szűkebb – a hatalom megragadásaként jellemezhető – politika-definícióhoz kapcsolódva olyan kontextusokat vázolok, amelyekben az állam, illetve 1950 után a pártállam a javak, eszközök, státusok újraelosztásával kívánta átformálni a színházi működést. A Színművészeti és Filmművészeti Kamara (a továbbiakban Kamara), az 1945 utáni színházi érdekképviseletben döntő szerepű Magyar Színészek Szabad Szakszervezete, majd a pártállami színházi irányítás által létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség egyaránt radikális színházszervezeti reformra és elitcserére törekedett. A pártállam ehhez totális hatalommal bírt, míg a Kamara elvileg csak egy szakmai szervezet volt. Ugyanakkor erős politikai támogatással, a korábbi színházi érdekvédelmi szervezetek (Országos Színészegyesület, Budapesti Színészek Szövetsége, Budapesti Színigazgatók Szövetsége) pótlására, ellenében hozták létre. 1939-től a színházi döntéshozatal és kontroll jelentős részét is e szervezetre delegálták.

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy mindhárom, e fejezetben vizsgálandó kontextusban politikai cél volt a magánszínházi működés viszonylagos autonómiájának megszüntetése. Az első esetben a „keresztény nemzeti alapon való átépítés", a két további példában, az államosítást megelőzően, majd követően – eltérő módszerekkel és eszköztárral – a marxista-leninista ideológia szolgálatába kívánták állítani a színházat. A politikai beavatkozás indoka is hasonlított, amennyiben a színházzal szemben támasztott „kultúrkövetelmények" megnövekedésével, az üzleti jelleg kiküszöbölésének szükségességével indokolták a felülről bevezetett reformok elkerülhetetlenségét. Összeköti a vizsgált kontextusokat annak a kommunikációs modellnek a feltételezése is, hogy az előadások által közvetített üzenet – a médium érzelmi ereje révén – képes lehet befolyásolni a befogadók világértelmezését.

A SZÍNMŰVÉSZETI ÉS FILMMŰVÉSZETI KAMARA (1939–1944) TERVEINEK MEGVALÓSÍTHATÓSÁGA

A következőkben elsőként a Kamara közlönyét, a *Magyar Színészet*et forrásként használva azokat a tervezett akcióformákat és a hozzájuk kapcsolódó érvrendszert mutatom be, amelyekkel Kiss Ferenc színész, a Kamara elnöke és a szervezet színművészeti főosztálya törekedett átformálni a kereskedelmi színház tagadhatatlanul ellentmondásokkal és szociális igazságtalanságokkal terhes működésmódját. Vizsgálatom terjedelmi okokból sem irányulhat a Kamara által tervezett intézkedések megvalósulásának/megvalósíthatóságának taglalására. Ehelyett a reformtervhez elengedhetetlennek vélt kontrollformák, valamint a magánszínház-ellenes és elitváltásra irányuló érvelésmódok hasonlóságát törekszem kimutatni a három elemzett időszakban.

A Kamara-vezetés terveinek végrehajtását korlátozta, hogy a pesti színházak zöme nem állami tulajdonú/finanszírozású volt. Így működésüket csak a parlamenten átvezetett jogszabályokkal, rendelkezésekkel lehetett befolyásolni. Ugyanakkor a Kamara önkényesen kialakított szakcsoportjaiba (művészeti ügyvezetők, előadóművészek, művészeti ügykezelők, igazgatási ügykezelők, művészi segédszemélyzet) a színházi terület minden közreműködőjének jelentkeznie kellett, és nem feltétlenül nyertek felvételt. Utóbbi azért jelentett problémát, mert a kamarai tagság a színházi szférában való működés feltétele volt. A szervezet hatalmára utalt az is, hogy a második, majd harmadik zsidótörvényből következő vallási és faji alapú szelekciót a színházi szakmában a Kamara segítségével hajtották végre. Döntéseiket – neveket tartalmazó listák és százalékokat közlő táblázatok formájában – a *Magyar Színészet* rendszeresen publikálta is.

Patkós György, akit már a Kamara idején bíztak meg a Belvárosi Színház igazgatásával, a színházi működésmód radikális átalakítását egy társadalmi változás részeként interpretálta, nézői igényként tüntette fel: „A közönség erkölcstelenségének, elfajult hajlamainak szolgáló üzletszínház, mely az operettben csúcsosodott ki, az operettel együtt megbukott. A ma embere tétován, de forró szomjúsággal keresi az új, tiszta utakat, a választ a sorskérdéseire.”[1] Ez a retorikai eljárás – a hatalmi központ döntéseinek népi/dolgozói igényként való feltüntetése – az 1945 utáni átmeneti, majd a pártállami korszak érvelésmódjára is jellemző volt. A szervezet felvállalt politikai kapcsolódását jelzi, hogy Kiss Ferenc a Kamara megalakulását is politikusi erőfeszítéseknek tulajdonította:

[1] Patkós György: Az új magyar színház feladata, *Magyar Színészet*, 1939/2, 3.

„Ugyancsak távirati úton nyilvánítsuk hálás köszönetünket vitéz Imrédy Béla miniszterelnök úr, gróf Teleki Pál kultuszminiszter úr, valamint Hóman Bálint nyugalmazott miniszter úr excellenciájukhoz; ugyancsak Zsindely Ferenc államtitkár úr, Jaksovitzky Károly miniszteri osztályfőnök úr őméltóságaiknak azért az úttörő, lelkes, kitartó munkálkodásért, amellyel lehetővé tették, hogy a magyar színészet és filmgyártás ebben az egész világot átformáló harcos korszakban egy új, szebb jövő reményében induljon új célkitűzések felé."[2]

A Kamara vezetése – elitváltási törekvése mellett – elsősorban a politikai támogatással megvalósíthatónak remélt színészi (munkavállalói) érdekvédelmet ambicionálta. A színészek életfeltételeinek javítása mindhárom vizsgált reformidőszakban prioritás volt, és értek is el eredményeket ezen a területen. Ugyanakkor a Kamara esetében az alábbi, szociális célúnak elgondolt intézkedések magánszínházi kontextusban csak részben valósulhattak meg.

„A legközelebbi jövőben már szó sem lehet az antiszociális kilenc hónapos szerződtetésekről. Természetesnek tekintjük azt is, hogy a jövőben minden színháznak önálló, egész társulatot kell szerveznie, vendégszereplések csak elvétve és csak a Kamara választmányának előzetes beleegyezése után legyenek adhatók."[3]

A Kamara tehát korlátozni kívánta a versenyt, átvállalva a színházi szférát érintő döntési jogokat. A területet addig vezetők kizárásával új, elképzelésük szerint a munkavállalók szempontjából igazságosabban működő vállalatokat vizionáltak. Átírták volna a pesti színházi ipar évtizedek alatt kialakult, politikai és gazdasági változásokhoz jórészt adaptálódni képes szervezeti, érdekegyeztetési rendszerét is.

„A szükséges anyagi javak megszerzése céljából tehát a Kamara keretében felállítandók a következő jövedelmet hozó vállalatok: színházi ügynökségek kizárólagos joggal, amelyek majd aránylagosan kevesebb százalékot kérnek a Kamara tagjaitól, mint a mai magánvállalkozások – a fennmaradó jövedelem természetesen a Kamaránké. […] Színházi jegyiroda szintén csak egy legyen, színházi jegyeket eladni, vagy biztosítani csak a Kamara jegyirodája illetékes."[4]

2 N. N.: Kiss Ferenc beszéde, *Magyar Színészet,* I. évfolyam, 1939. 1, 3.
3 Uo., 5.
4 Uo., 5.

Szembetűnő az elitváltás szándéka is: a fővárosi színházi élet irányításában korábban legbefolyásosabb Budapesti Színigazgatók Szövetsége vezetőségéből senki nem került be a Kamara választmányába.[5] Az addig szabad pályának minősülő színészet szabályozásában is szaporodtak az adminisztratív, vallási, majd faji alapú korlátozó rendelkezések. A *Magyar Színészet* 1939. május 18-i számában megjelent írás a második zsidótörvényt interpretálva hangsúlyozza, hogy „zsidónak tekintendő személy ezek szerint igazgató, művészeti titkár, rendező stb. egyáltalán nem lehet, még akkor sem, ha kamarai tag az illető."[6] A zsidónak minősülő alkalmazottak számát végül 6%-ban maximálták. A *Magyar Színészet* rendszeresen közölt a Kamara-tagságon belüli keresztény–zsidó arányszámról tudósító táblázatokat. Nyilvánosságra hozta, hogy kit vettek fel a zsidó tagok névjegyzékébe: természetesként állítva be a vallási, faji alapú korlátozást.

A színház új feladatát a társadalom „egységbe forrasztásában" látták. Németh Antal, aki 1935 és 1944 között a Nemzeti igazgatója volt így fogalmazott: „A kultúra munkásainak feladata, hogy a szétzilált, különféle élet és műveltségi osztályokra szaggatott nemzeti társadalmat a színház közös művészi élményén keresztül új jövőt jelentő, de a múlttal szervesen összefüggő nemzeti szellemben egyesítsék."[7] 1950 után a kommunizmus felépítése lett volna a társadalmat összekapcsoló közös feladat. Az utópikus célhoz azonban mindkét esetben jogfosztó korlátozásokon át vezetett az út. Ezek végrehajthatóságát szolgálta a Kamara időszakában a tagokra háruló adminisztrációs kötelezettség. A jelentkezőknek származásukat igazoló okmányokat kellett beadni. A korszak szlogenje a *Színházi átállítás* volt. Újhelyi József e címet viselő írásában a korábbi pesti színigazgatók befolyásának megtöréseként üdvözli az 1941. augusztusi, 6.020/1941. M. E. sz. a színházi vállalatokkal (üzemekkel) kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletet, mely végképp megakadályozta, hogy a zsidótörvények által kiszorított, évtizedes gyakorlattal rendelkező színigazgatók, bizonyos üzleti konstrukciók révén továbbra is befolyással bírjanak színházukra.[8] Pedig szakértelmükre szükség lett volna, hiszen a Kamara-vezetőség sokszor naiv elképzeléseinek a komplex problémákat produkáló színházi gyakorlattal való ütközése gyorsan világossá tette a radikális reformelképzelések végrehajthatatlanságát, amit Kiss Ferenc is belátni kényszerült:

[5] A Budapesti Színigazgatók Szövetsége végrehajtó bizottságának tagjai az 1937. május 18-i tisztújítás után: Roboz Imre, Wertheimer Elemér, dr. Bárdos Artúr, dr. Bródy Pál, Föld Aurél, Roboz Aladár, Erdélyi Mihály, dr. Herman Richárd.

[6] Galay Béla: i. m.

[7] Németh Antal: A százötvenéves magyar színészet, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/11, 2.

[8] Újhelyi József: i. m.

> *„Sajnos, valamennyi tagunknak szerződést a Kamara szerződtetési irodája nem biztosíthat. Mint az előbb említettem, nagy számbeli túltermelés mutatkozik különösen az előadóművész osztálynál. A szerződésnélküliséget nem tudja megszüntetni, nem is tudhatja, hiszen évenként legfeljebb cca. 1000 előadóművész jut szerződéshez, a Kamara színészfőosztályának létszáma pedig 1600–1700. Előre is kérem és figyelmeztetem tehát azokat a kollégáimat, akik a zsidótörvény értelmében a kedvezményezettek közé sorolhatók, vagy született őskeresztények, ez még nem ad nekik jogot arra nézve, hogy a Kamara őket szerződéshez juttassa, tehát ezért a Kamarát sem belül, sem kívül ne támadják, hiszen a Kamara volna a legszerencsésebb, ha valamennyi tagjának kenyeret tudna biztosítani."*[9]

Nem volt könnyen végrehajtható az új ellenőrzési faktorként beiktatott műsorellenőrzés sem, mely szerint „a darabok címe, a szerzőknek és fordítóknak, valamint annak feltüntetésével, hogy a darab melyik budapesti színházban került színre, a Kamara útján előzetesen a kultuszminiszter úrhoz felterjesztendő és az egyes darabok csak azoknak jóváhagyása után játszhatók."[10] A repertoár előzetes kontrolljának mechanizmusát a pártállami színházi irányítás sokkal profibban hajtotta végre. A Kamara nemcsak a műsorra kerülő darabokat felügyelte volna, hanem a közönségvonzó sztárok túlfoglalkoztatását is rendelettel kívánta korlátozni: „Egyrészt a magyar filmek művészi minőségének fokozása, másrészt szociális szempontokból a jövőben egy-egy színművész részére egy gyártási évadban legfeljebb hat vezető film-szerep eljátszását engedélyezi."[11] A magánkézben lévő, profittermelő célú filmgyártás idején azonban a főszereplők (identitásmodellek) kiválasztásának külső befolyásolása megvalósíthatatlan idea maradt.

Az előadások politikai propaganda-célú felhasználása ugyan az 1950 utáni időszakban sokkal általánosabb követelmény lesz, de már a háború alatt is találunk példát efféle igényre:

> *„a »Honvéd napon« olyan színdarabot kell a színházaknak előadni, amely a magyar honvédséget, vagy a magyar vitézséget e naphoz méltó formában dicsőíti. Amennyiben egyes színigazgatók ilyen darabbal nem rendelkezhetnének, vagy ilyen darab betanulása leküzdhetetlen nehézségbe ütközne, úgy az említett napon előadás előtt a magyar honvédsereget és vitézséget dicső-*

9 N. N.: Kiss Ferenc beszéde, *Magyar Színészet,* I. évfolyam, 1939. 9, 3.

10 N. N.: A vidéki színházak műsorellenőrzése, *Magyar Színészet,* II. évfolyam, 9. szám, 1940. augusztus, 4.

11 Uo., 9.

ítő alkalmi verset kell megfelelő ünnepélyes formák között a társulat erre legalkalmasabb tagjával elmondatni.”[12]

Párhuzamos a két időszakban a színház célközönségének tágítására irányuló szándék is: „A kultuszminisztérium, Pestvármegye és a színészkamara együttes munkásságnak eredményeképpen sikerült életre hívni és útjára bocsájtani az első magyar faluszínházat.”[13] A Nemzeti Munkaközpont szabadidő-szervezete is igencsak átpolitizált tematikájú pályázatot írt ki, feltehetőleg elsősorban vidéken működő csoportok számára. A beküldendő egyfelvonásosok célja a kiírás szerint „az ipari és mezőgazdasági munkásság körében az új magyar munkaállam eszméjét, izzó hazaszeretetét, vallásos lelkületét, a család szeretetét, egymásnak és a becsülettel végzett munkának megbecsülését hirdetni.”[14] Az ajánlott témák sem álltak távol a politikai befolyásolás szándékától:

„félrevezetett, kommunizmusba izgatott munkás valamely nagy esemény (Erdély visszatérése, katonai szolgálat) hatása alatt visszatér lélekben a Hazához: […] 3. özönlés a faluból a városba és vissza a faluba a földhöz, mert nem akadt munka: az ipari és földmunka egyformán értékes és szükséges. 4. a falu elnéptelenedik (mint pl. Földindulás, Elnémult harangok). Ebben földreform, zsidótörvény és magyar nemzetiségi kérdések tárgyalása, higgadtan, tárgyilagosan, izgatástól mentesen, de a magyar faj érdekének erős kidomborításával.”[15]

A társadalom alsó szintjeire irányuló kezdeményezések mellett az átpolitizálódás a kulturális diplomáciában is feladatokat rótt a színházra. A Nemzeti Színház 1941. május 8. és 28. között Németországban vendégszerepelt, ahol Berlin főpolgármestere is fogadta a társulatot. A szövetségesi táborhoz való efféle igazodás 1950 után a Szovjetunióval, illetve a szocialista blokk országaival kiépített, előzmény nélküli színházi kapcsolathálót teremtett.

A háború végére a Kamara által menedzselt színházi reform kudarca nyilvánvaló lett. A *Magyar Színészet* 1944. júniusi számában megjelent *Tervezet a vidéki színészet államosítására* című tanulmány annak beismerése is, hogy a színházak politikai célú kisajátítása állami finanszírozás nélkül nehezen megvalósítható.[16]

12 N. N.: Honvéd nap tartása a színházakban, *Magyar Színészet*, VI. évfolyam, 1944/4, 2.

13 N. N.: A pestvármegyei Faluszínház bemutatkozása, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/10, 10.

14 N. N.: A Nemzeti Munkaközpont szabadidő-szervezete pályázatot hirdet egyfelvonásos színdarabra, *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 1941/2, 7.

15 Uo., 7.

16 Károlyi Vilmos: Tervezet a vidéki színészet államosítására, *Magyar Színészet*, VI. évfolyam, 1944/5, 2.

A MAGYAR SZÍNÉSZEK SZABAD SZAKSZERVEZETÉNEK SZEREPE A SZÍNHÁZAK ÁLLAMOSÍTÁSÁNAK ELŐKÉSZÍTÉSÉBEN

A huszadik század első felében a színházak állami kezelésbe vételének szorgalmazása kevésbé volt jellemző, de állami támogatásuk igénye a politikai és szakmai diskurzusban, illetve a sajtóban is megjelent. Ennek lehetett gazdasági oka, mint az USA-ban, ahol 1935-ben a munkanélküliség és tőkehiány enyhítésére hozta létre a *Works Progress Administration* a *Federal Theatre* projektet. E támogatási formát aztán 1939-ben az *Un-American Activities Committee* vizsgálata nyomán leállították, arra hivatkozva, hogy egyes produkciók a kommunista párt ideológiai üzeneteit közvetítették.[1] Franciaországban, a *Front Populaire* 1936-os választási győzelmét követően, a párizsi operák támogatásnövelése mellett a magánszínházak finanszírozásának állami költségvetésbe építése is felmerült. A *Théâtre Populaire*-mozgalom és a *Cartel* hatására az inspiráció elsősorban művészetpolitikai volt: a színházak hatókörének tágítása, a színház társadalmi vitafórummá emelése. Angliában sokáig erős volt az ellenállás, ha az állami támogatás terve felvetődött (Nemzeti Színházat csak 1963-ban hoztak létre). Ugyanakkor, a második világháború alatt, 1940-től a *Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA)* keretében – a nemzeti ellenállás és összetartás szellemének fenntartása érdekében – ott is kaptak közpénzből támogatást a színházak.

A Szovjetunióban ment végbe a legteljesebb modellváltás: a kulturális forradalom szellemében, egy új, proletár kultúra megteremtése céljából – tehát egyszerre népművelési és politikai szándékoktól vezettetve – állami kezelésbe vették a színházakat. Ennek ambivalens következményeiről a *Színészújság*ot, a Budapesti Színészek Szövetsége közlönyét olvasva a magyar szakma is értesülhetett. Idézek az 1930-as lapszámok híreiből: „Munkás cenzúra. Az orosz színházakban szigorú cenzúrát vezettek be, amit a munkástanácsok delegátusai gyakorolnak, a cenzorok részt vesznek a főpróbákon is, ahol változtatásokat követelhetnek úgy a darab cselekményén, mint előadásában."[2] Ugyancsak a színházak politikai kommunikációs eszközként való felhasználására utalt, hogy „a tanácskormány legújabb rendelete szerint az előadás megkezdése előtt valamennyi színházban agitációs beszéd tartandó aktuális politikai és gazdasági kérdésekről."[3] Az alábbi hír olvasása bizonyára más-

1 Mally, Lynn: Hallie Flanagan and the Soviet Union, in: Choi Chatterjee, Beth Holmgren (eds.) *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to Present*, New York, Routledge, 2013, 31–50.

2 N. N.: Külföld, *Színészújság*, IV. évfolyam, 1930. 2. 23.

3 N. N.: Külföld, *Színészújság*, IV. évfolyam, 1930. 3. 27.

ként hatott a sztárgázsival honorált primadonnára és a fellépti díjas, előadásonként néhány pengővel fizetett epizódszínészre: „Az orosz színházak tagjainak fizetését ezentúl az állam szabja meg és az is folyósítja. A fizetés nagysága a helyi munkabérekhez igazodik."[4] Németh Antal, a Nemzeti későbbi igazgatója a *Színészújság*ban Mejerholdról, Vahtangovról, a Proletkult Színházról, tehát a szovjet korszak első, a kísérleti színházi nyelvet baloldali ideológiával ötvöző képviselőiről értekezett. Ugyanakkor úgy vélte, „az a fajta színjátszás, mely egy évtized óta virágzik Oroszországban, mindenütt másutt elképzelhetetlen, szorosan össze van forrva a gyökeres politikai irányváltással."[5] 1930-ban tehát úgy tűnt, hogy Magyarországon állami fenntartású színházi struktúra (a Nemzeti Színház és az Opera kivételével) – részben a magánszínházakat 1919-ben kisajátító Tanácsköztársaság tapasztalata miatt – elképzelhetetlen.

A színházak 1949–1950-ben bekövetkező állami kezelésbe vételének elsősorban kül- és belpolitikai okai voltak, de a működés közpénzből való támogatása baloldali értelmiségi igényként régóta napirenden volt. A következőkben a magyar színházak államosításához vezető érvelésmódokat vizsgálok az 1945–1948-as időszakból, a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete egymást váltó két főtitkárának publikus és nem publikus megnyilatkozásait értelmezve. Nem térek ki az állami kezelésbe vételhez vezető pártpolitikai hatásokra, a magánszínházakat érintő jogi, adózási átalakításokra vagy a Művészeti Tanács repertoár- és piacbefolyásoló tevékenységére. Azt a kettősséget kívánom érzékeltetni, hogy az államosítás egyszerre hordozta az új művészi lehetőségek, de a politika által kierőszakolt elitcsere perspektíváját is. Történeti távlatból nézve az előadás-előkészítés, repertoárépítés új lehetőségeit nyitotta meg, növelte az állami rendszerbe befogadott dolgozók létbiztonságát, ugyanakkor kíméletlen módszerekkel szakította meg a pesti színházi ipar kozmopolita beágyazottságát. Sajtó és levéltári anyagokra támaszkodó érvelésem kiindulópontja, hogy a háború utáni fővárosi színházi kontextusban az 1945-ben alakult Magyar Színészek Szabad Szakszervezete erőfölénye jelentős volt a magánszínházak szintén abban az évben létrejött bérlői-igazgatói érdekképviseletével, a Budapesti Színigazgatók Testületével szemben. Az 1920–1938 közötti időszakban ezzel szemben a színigazgatók 1918-ban alakult szervezete, a Budapesti Színigazgatók Szövetsége rendelkezett jelentősebb érdekérvényesítő (pénzügyi, kapcsolati) erővel a Budapesti Színészek Szövetségével folytatott tárgyalásokon.

1945 után a szovjet katonai, tanácsadói jelenlét következtében is egyre inkább munkaadó-ellenessé váló közhangulatban feltételezésem szerint nagy

[4] Uo.

[5] Németh Antal: Orosz színjátszás a forradalom óta, *Színészújság*, IV. évfolyam, 1930. 5. 23.

hangsúlyt kaptak a színészszakszervezet főtitkárának, a szociáldemokrata párthoz közel álló Staud Gézának a *Színház* című lapban közzétett vélekedései a színházi élet követendő irányairól.[6] Megfellebbezhetetlennek tűnő megállapításainak felidézésével nem célom háború előtti, illetve 1957 utáni impozáns színháztörténeti munkásságának átértékelése. Azt kívánom csupán jelezni, hogy baloldali értelmiségi reformdiskurzusa milyen érvrendszerre épült, majd ehhez képest milyen elvek és módszerek mentén ment végbe az államosítás, s az miként hatott Staud pályájára. Azt, hogy 1945 után több színházi irányító poszton is helyzetbe került, rendezői tanulmányai, kritikusi felkészültsége mellett politikai bátorsága is indokolhatta. A Színművészeti és Filmművészeti Kamara közlönye, a *Magyar Színészet* két cikkben is támadta Staudot.[7] Egyik írása miatt ki is akarták zárni a szervezetből, majd egy – a Kamara működésének törvényességét firtató – cikkére voltak kénytelenek reagálni a lapban. Kevesen vállaltak efféle nyílt konfrontációt a Kamara vezetőségével 1938 után.

A Staud által szerkesztett, széles közönségnek szánt, 1945-ben induló *Színház* programadó írása küldetéstudattól fűtve és egybemosva utasítja el az 1920 utáni magánszínházi korszakot és a Kamara faji alapú jogfosztó intézkedéseivel fémjelzett időszakot:

> *„Az elmúlt korszak elposványosította színházi életünket. A művészek nagy részét lekergette a színpadról, elhurcoltatta vagy megölette. A gyűlöletet támasztó propaganda szolgálatába állította a színházat, és így lefokozta művészi rangját. Műsorpolitikájával, sztárkultuszával és hálószobatitkokban vájkáló színházi sajtójával a kispolgári ízlés alantas ösztöneit szolgálta ki. Idegen elemekkel telítette művészi vérkeringésünket és a színjátszást a politikai prostitúció karjaiba kergette. De elmúlt. Az egész rendszert elfújta a történelem. Az öntelt képzeletből született eszmetákolmányok összeomlottak, és maguk alá temették törpe óriásaikat. Ha visszanézünk rájuk, csak undort, megvetést és gyűlöletet érzünk. Eltaszítjuk magunktól és megtagadjuk őket. Nincs többé közünk hozzájuk. Szabadok vagyunk.”*[8]

6 Staud Géza egyetemi tanulmányait Budapesten és Párizsban végezte. Oklevelet szerzett Hevesi Sándor rendezői tanfolyamán, szerkesztette *A Színpad* című folyóiratot. 1941–1944 között a Madách Színház dramaturgja volt. 1945–1948 között a *Színház* című hetilap szerkesztője. 1957-től nyugdíjazásáig az Országos Színháztörténeti Múzeum, illetve a Színháztudományi Intézet főmunkatársa és a Gondolat Könyvkiadó szerkesztője volt.

7 Válasz a Magyar Szemlének, *Magyar Színészet*, VI. évfolyam, 11. szám 1942, november 7., és *Magyar Színészet*, V. évfolyam, január, 8.

8 Staud Géza: Búcsú és üdvözlés, *Színház*, I. évfolyam, 1945. 1. 3.

A többes szám első személyű fogalmazás az elutasítást a társadalom egészére terjesztené ki, ugyanakkor a cikket olvasva világos, hogy Staud egy elsősorban értelmiségi igényeket kielégítő, társadalomkritikus művészszínházi nézőpontot képvisel. A magánszínházi gyakorlattal elégedetlen, és a közönség ízlését is bírálja:

> *„Nincs művészi program, műsorpolitika, színészi szempont és szociális érzés. A nagy moloch, a pénz terpeszkedett rá a színházakra és megöli bennük a művészetet. A színházaknak bűne a közönség bűne is. Ízléstelensége és kisigényűsége legalább annyira hozzájárul a művészi színvonal lesüllyedéséhez, mint a színházvezetők gazdasági öncélúsága. Az emberek kizárólag üres szórakozást keresnek és megfeledkeznek a művészetről. A múlt gyűlöletes, a jelen vigasztalan. Előbbre kell vetnünk a tekintetünket.”*[9]

François Hartognak a történetiség rendjeit körvonalazó kategorizálása szerint Staud futurista, jövőre irányuló beszédmódot használ.[10] Ez a szemlélet elfogadhatónak, majdhogynem elkerülhetetlennek tünteti fel a múlt és a jelen lerombolását egy nem ismert, de eleve magasabb rendűnek tételezett, körül nem határolt új meghonosítása érdekében: „Köszöntjük a jövőt. Köszöntjük azt, ami még nincs, de aminek meg kell lennie: a mély humánummal telített színházat, a kifejezőeszközeit tökéletesen ismerő, közösségi érzéstől megihletett színészt, és a művészi alkotásra éhes, tiszta tekintetű, művelt közönséget. Köszöntjük és akarjuk.”[11]

Staud retorikája a szovjet kulturális politika elsődleges céljaként szereplő kulturális forradalom magyarországi átvételének igényét vetíti előre. Ez a munkásosztály vélt igényeit kielégítő, gyökeresen új szemléletű kultúra megteremtését tűzte ki célul, és 1917 után a Szovjetunióban már többféle formában jelentkezett. 1945-ben a haladónak ítélt klasszikusokat is felhasználó, szocialista realizmus volt a kánon. Staud erre konkrétan nem hivatkozik ugyan, de jövőképe nem bátorító a színházról tőle eltérő módon vélekedő alkotók és nézők számára. Bár némi átmeneti időt engedélyezne, de az addigi, döntően szórakoztatótól eltérő, társadalmi átalakításokat segítő és népnevelő funkciót szánna a színháznak.

> *„Nem változhatik meg egyszerre minden, azt tudjuk. Csak lassan lehet lecsapolni a mocsarakat és csak hosszú munkával lehet kiirtani a gyomot. Nevelni kell az emberi lelkeket, meg kell mutatni nekik az új utat. Simogatással*

9 Uo.
10 François Hartog, *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat,* L'Harmattan Kiadó, 2006.
11 Staud Géza: Búcsú és üdvözlés, *Színház,* I. évfolyam, 1945. 1. 3.

> *vagy korbáccsal, de mindig szeretettel. Ez a lap erre a feladatra vállalkozott. Irányítani akarja a színészt és vezetni akarja a közönséget."*[12]

E nevelői attitűddel rója meg az 1945 után hirtelen megjelenő új követelményeknek nyíltan ellent nem álló, az infláció miatt is igen bizonytalan pénzügyi helyzetű magánszínházi bérlőigazgatókat, akik szerinte értéktelen darabokat tűznek műsorra. „De most már nem elégszünk meg ígéretekkel, lássuk a tetteket is. Hét évig voltunk elzárva a nagy művészi alkotásoktól. Hét évig vártunk a szabadszellemű darabokra, a magyar írók nyíltan elmondott mondataira."[13]

Staud 1945–1948 közötti írásaiból egy a magánszínházi szféra működtetői elleni támadássorozat rajzolódik ki. A színházi viszony majd' minden eleme terítékre kerül. A repertoárok összeállításából a politikai elköteleződés jeleit hiányolja: „A nagypolitika törvényszerűségei érvényesülnek a színházak műsorpolitikájában is. Tervszerűség, világnézet, rendszer és messzire vetett tekintet nélkül a színpadokon is legfeljebb vegetálásról lehet szó."[14] Az egyes drámamodellek érvényességét is az osztályharc felől látja értelmezhetőnek. Egyenes összefüggést tételez a társadalmi rendszer átalakulása és az érvényesnek, korszerűnek tekintendő drámatípusok változása között.

> *„A polgári társadalmi rend összeomlóban van s helyét a világ minden táján egy szocialista rend foglalja el. Ez az átalakulás természetesen a művészetben, elsősorban az irodalomban érezteti hatását. […] a polgári dráma kétségkívül utolsó éveit éli. Nem érdektelen az elmúlás pillanatait végigkísérni, mert ritkán jut embernek osztályrészül, hogy történelmi korszakok válságos perceit figyelhesse meg."*[15]

Egy a szocialista realizmushoz igen közel álló, korszakváltó, társadalomkritikus drámamodellt jövendöl és ajánl a színházak számára.

> *„Mindenképpen meg fog azonban nyilatkozni a jövő drámájában az új ízlés. Ez az ízlés, mivel minden valószínűség szerint határozott világnézetre támaszkodik, nem lesz eklektikus és megbocsátó. Meg fogja tagadni a múltat és a múlt alkotásait, ahogy a középkor megtagadta az ókort, és ahogy a renaissance megtagadta a középkort. A történelmi anyag helyét elfoglalják a jövő társadalmi problémái."*[16]

[12] Uo.
[13] Staud Géza: Letelt a türelmi idő, *Színház,* I. évfolyam, 1945. 3. 11.
[14] Staud Géza: A magánszínházak műsorpolitikája, *Színház,* I. évfolyam, 1945. 14. 12.
[15] Staud Géza: A polgári dráma válsága, *Színház,* II. évfolyam, 1946. 24. 14.
[16] Staud Géza: A jövő drámája, *Színház,* II. évfolyam, 1946. 25. 3.

Optimizmusát azonban az 1949 után született, a fenti recept szerint komponált művek ritkán igazolták. A magánszínházi működés további elemeit kritizálva, Staud a háborút követőn nagyobb létszámú törzstársulat szerződtetését várná el a lebombázott Pesten az adósságokkal, inflációval küzdő igazgatóktól.

> *„Művészi szempontból az együttes, vagyis az állandó jellegű társulat lehetőséget nyújt arra, hogy a színigazgató egységes szempontú műsorpolitikát valósítson meg, a tagok az állandó munkában való összetöröződés folytán művészi hagyományt és stílust alakítsanak ki, a társulat zárt egységében megismerjék egymás értékeit és hibáit, és így fejlődési lehetőségnek nyissanak utat."*[17]

Művészszínházi szempontú, önmagában helytálló érvelése azonban az adott kontextusban a színészi jogok korlátozásához szolgáltat muníciót, a szerepre szerződő sztárok lehetőségeit szűkítené:

> *„Vezető színészeink egy része nem szerződött egyetlenegy színházhoz sem, válogat a szerepekben, magatartásával befolyásolja a színházak műsorpolitikáját és igen magas gázsi követeléseivel mérhetetlen terheket rak a színházak vállára. Az új kollektív szerződésnek feltétlenül magába kell foglalnia olyan előírásokat, amelyek megakadályozzák a szabadon értelmezett vendégjátékokat és rá kell szorítania minden színészt arra, hogy valamely színházhoz állandó tagként szerződjék. [...] Lehet, hogy ez a megoldás néhány egyéni érdeket sérteni fog, de mégis elkerülhetetlen, mert a magyar színházi kultúra és a színészet egyetemes érdeke szükségessé teszi."*[18]

A kollektivista szemlélet korabeli előretörése sok, a fentihez hasonló, a művészi szabadság korlátozását megideologizáló cikket szül. Egy másik írásában a lehetőségek közt korábban szabadon válogató sztárokat, akikre a magánszínházak bevételközpontú repertoárpolitikája tényleg nagyban épült, Staud csak azért okolja kisebb mértékben e teátrumok 1945 utáni rossz helyzetéért, hogy helyettük a színházi ügynököket, ügynökségeket hibáztathassa – gyászos jövőjüket előrevetítve. „Az ügynökségek működését tehát a színházak anyagi biztonsága, a szociális igazság és művészet érdekében feltétlenül meg kell szüntetni és ezzel meg fognak szűnni a sztárrendszer visszásságai is."[19] A színházi

[17] Staud Géza: Az együttes felé, *Színház*, II. évfolyam, 1946. 2. 3.

[18] Uo.

[19] Staud Géza: Valami a sztárok mentségére *Színház*, II. évfolyam, 1946. 41. 17.

ügynökök bevonását a színészek szerződtetésébe már a Kamara is meg akarta szüntetni, illetve saját ügynökséget kívánt felállítani – sikertelenül.

Staud a színházi pályán működők politikai alapú megrostálását általában is elfogadható eljárásnak tartja, ahogy erre a színészszakszervezet első évét értékelő cikkében rámutat: „Az igazolóbizottság nem volt vészbíróság, de komolyan vette feladatát és eltávolított a magyar színházi világból mindenkit, aki kiszolgálta a letűnt politikai rendszert, és akinek működése ennélfogva nem volt kívánatos a demokratikus színház életében."[20] Az igazságosabb színházi világ ígéretével a jelenbeli korlátozottságok elfogadtatása, a közérdeket a magánérdek fölé helyező, az igazgatókra és színészekre külső szabályrendszert kényszerítő érvelés már a társadalmi fordulatot előlegezi. Ahogy az is, hogy Staud 1947-ben egy színházi lapban eléggé szokatlan módon a korábbi korszak kultúrpolitikájának és kulturális diplomáciájának nyugati irányultságát kárhoztatva keleti fordulatot sürget. E korabeli politikai trendekkel egybehangzó véleménycikknek megint csak nem az igazságtartalmával van baj, hanem azzal, ahogy 1949 után végrehajtották, teljesen elvágva a nyugati színházi kapcsolatokat.

> *„Mindenképpen nyugati nép akartunk lenni, mindenütt csak nyugati kultúrát kerestünk és a nyugati népek művészi színvonalához igazodtunk. […] Ahogy a politikában lassan mindinkább előtérbe nyomul a kossuth-i konföderáció gondolata, úgy a művészetpolitikában Bartók Béla nyomdokaiba kell lépnünk, ha egészséges és reális művészi életet akarunk teremteni Magyarországon."*[21]

Staud az élesedő politikai harcban választási agitációra hajazó cikket is ír. Azt a korban elterjedt diszkurzív panelt alkalmazza, mely a művészi értéket a haladónak, progresszívnek tételezett politikai erők képviseletével kapcsolja össze:

> *„természetellenesnek tartanám tehát, ha ma egy művész a munkáspártokkal szemben foglalna állást és valamely exkluzív társaság kisebbségi oldalára állna. Természetellenesnek tartanám, mert ellenkeznék a művészet lényegével és hivatásával. […] lehet, hogy nem tagja egyetlen pártnak sem. De éreznie kell az erkölcsi elkötelezettséget, a művészi elhivatottságot, amely őt a nagy tömegek oldalára állítja."*[22]

20 Staud Géza: Beszámoló, *Színház,* II. évfolyam, 1946. 18. 10.

21 Staud Géza: A magyar művészetpolitika új útja, *Színház,* III. évfolyam, 1947. 20. 3.

22 Staud Géza: Színészek válaszúton *Színház,* III. évfolyam, 1947. 35. 1.

Feltételezése ugyanakkor szemben állt a korabeli magyar színházi alkotók nagyon változatos társadalmi beágyazottságával. Egy későbbi cikkében elismerni kényszerül a színházi szakma sokféle politikai beállítódását, mikor jelentős szakemberhiányra panaszkodik.

„Mindazok, akik a színházpolitika irányításában részt vesznek, állandóan ezzel a szinte megoldhatatlannak látszó kérdéssel kerülnek szembe és sokszor a legjobb szándékok is megbuknak az emberhiányon. [...] A színészképzés reformja mellett tehát az új magyar művelődéspolitikának gondoskodnia kell arról, hogy jó színigazgatókat és kitűnően képzett színházi gazdasági embereket is neveljen."[23]

A *Színház*ban megjelent egyik utolsó cikkében, megint csak egy korabeli sajtókampány részeként Staud – Gáspár Margit ideológiai alapú operettreformjának elveit hangoztatva – a régi „burzsoá" librettók átírása mellett érvel. Itt is azt a logikát követi, ami a politikai átalakuláshoz – ami Magyarországon nem spontán, hanem a szovjet hadsereg hatására ment végbe – automatikusan művészi stílusváltást kapcsolna.

„Nyilvánvaló tehát, hogy nem a műfaj haldoklik, hanem csak az operettszerzők kerültek válságba. Valószínűleg nem találták még meg azokat az új tartalmakat, amelyekkel ezt a népszerű színpadi formát a kor követelményeinek megfelelően meg lehet telíteni és aktuálissá lehet varázsolni. [...] Meggyőződésünk, hogy az operett meg fog újhodni az új társadalomban és megnemesedett tartalommal fogja továbbra is betölteni fontos színházi hivatását."[24]

Folytathatnánk a sort, de ennyiből is megállapítható, hogy Staud 1945–1948 között lankadatlanul egy színházi működési és irányítási reformot készít elő. Mindennek fényében meglepő az a minden bizonnyal politikai indíttatású fordulat, amelyről 1958-ból származó önéletrajzában számol be:

„A felszabadulás után 1945 márciusában a Nemzeti Bizottság a színházi dolgozók központi Igazolóbizottsága elnökévé nevezett ki, az év májusában pedig a színészek egyhangúan az újonnan alakult Magyar Színészek Szabad Szakszervezetének a főtitkárává választottak meg. 1945 őszén a Minisztérium még a Színművészeti Főiskola dramaturgiai tanszékének vezetésével is megbízott. Mindhárom tisztemben igyekeztem a legbecsületesebben helyt-

23 Staud Géza: Nincs ember, *Színház,* IV. évfolyam, 1948. 9. 3.

24 Staud Géza: Az operett válsága, *Színház,* IV. évfolyam, 1948. 14. 1.

állni, mindenekelőtt a háború és a nyilas uralom által szétzilált színészet szervezetét újból helyreállítani. 1946-ban, a forint bevezetése után már valamennyi színház rendszeresen, és az újabb szabályzatoknak megfelelően működött. Mindezek mellett a háború után is folytattam publicisztikai munkámat és számos újságban, valamint folyóiratban (Színház, Népszava, Magyarok stb.) kritikát és színházi cikkeket írtam. 1948-ban aztán váratlan esemény történt.

A Szakszervezeti Tanács minden előzmény és indoklás nélkül »fegyelmi úton« kizárt engem a Szakszervezetből, megfosztott főtitkári állásomtól, a Szakszervezetet pedig feloszlatta. Ennek következtében – miután az újságok koholt vádak alapján meghurcoltak – kizártak a Szociáldemokrata Pártból, a Művészeti Tanácsból, az Írószövetségből, az Újságírószövetségből stb. Különösképpen még egy évig megtűrtek a Színművészeti Főiskolán, de a dramaturgiát – mint ideológiainak minősített tárgyat – nem taníthattam tovább, hanem »büntetésből« a Horváth Árpád kollégium vidékről összetoborzott színészjelöltjeit kellett egy év alatt a magyar és világirodalom ismereteire tanítanom. 1949-ben aztán innen is kitettek, az igazgatónő ugyanis keresetlen tömörséggel közölte velem, hogy »holnap már nem kell bejönnöm, mert nincs rám többé szükség«. Ezzel megszakadt 19 éves állami szolgálatom folyamatossága, sőt az előzmények után értelmiségi állásban való elhelyezkedésem is lehetetlenné vált."[25]

Sokat ígérő karrierje tehát a korlátozott többpártiból egypártivá váló rendszer bevezetésével párhuzamosan tört meg. A *Színészek Lapja* 1948. áprilisi számában a névtelen szerző a korábbi szerkesztő, Staud színről való hirtelen letűnését törekszik megmagyarázni. A reformot és a baloldali törekvéseket cikkeivel is támogató titkárt egyszerre a kívánatos változások akadályaként tünteti fel:

„A Szakszervezeti Tanács elnöksége a Szociáldemokrata Pártból kizárt dr. Staud Géza főtitkárt minden tisztségéből azonnali hatállyal felfüggesztette. Dr. Staud Géza távozásával megnyílott a lehetőség arra, hogy a Színészek Szakszervezetében felszámoljuk azt a káros szellemet, amely főképpen a levitézlett Színészkamarából maradt örökségül. Ennek a szellemnek érvényesülése akadályozta eddig nagyban azt, hogy a Színészek Szabad Szakszervezete megfelelően betölthesse fontos hivatását. Szakszervezetünknek kettős nagy hivatása van: egyrészt harcolni a magyar színészek és a színházak egyéb dolgozóinak anyagi, kulturális és művészi felemelkedéséért, másrészt minden lehető módon támogatni demokráciánk kultúrpolitikáját.

[25] OSZK SZT Irattár Annalekta 116.

Azonban már az első feladatnál meg kell állapítanunk, hogy azt a munkát, melyet Szakszervezetünk dr. Staud Géza vezetése alatt eddig érdekvédelmi vonalon kifejtett, nem tartjuk teljesen kielégítőnek. Helytelen volt az például, hogy a Szakszervezet jelentékeny mértékben foglalkozott egyes színigazgatók, hangversenyrendezők és más vállalkozók ügyeinek képviseletével és így gyakran a 'munkahely védelme' lényegében nem jelentett mást, mint vállalkozói érdekek védelmét. A Szakszervezet elsősorban és mindenek felett a színészek és a színház egyéb dolgozóinak érdekvédelmi szervezete."[26]

Annak a szervezetnek, nevezetesen a Kamara törekvéseinek képviseletével vádolták Staudot, amellyel – ahogy utaltam rá – többször is nyíltan szembeszállt. Idézett publicisztikai tevékenysége pedig minden elemében a társadalmival párhuzamos színházi reformot támogatta. Miért volt akkor szükség új főtitkárra a színészszakszervezetben, miért vált Staud kegyvesztetté? E kérdésekre talán sikerül választ találni, ha beleolvasunk azokba a jegyzőkönyvekbe, melyek rögzítették, hogy a Staudot pozícióiban felváltó Jákó Pál[27] miként tárgyalt a Budapesti Színigazgatók Testületének vezetőségével. Arról, hogy korábban Staud milyen stílusban egyeztetett a kollektív szerződés megkötéséhez vezető tanácskozásokon, nincs forrásunk.

Az 1948-as tárgyalásokba Magyarics Lászlónak, a Budapesti Színigazgatók Testülete titkárának hagyatéka enged némi betekintést.[28] A Budapesti Színigazgatók Szövetsége irattárának méretéhez nem hasonlítható, töredékesen fennmaradt dokumentumok alapján úgy tűnik, hogy az egyeztetés témái és formái idézték ugyan az 1939 előtti gyakorlatot, de erőteljes tartalmi különbségek is voltak. Elsősorban a színigazgatók és a színészek érdekvédelmi szervezeteinek 1948-as, a korábbitól eltérő hatalmi pozíciójából következően. Egyre több ponton érzékelhető a színigazgatók feletti politikai kontroll, amit a színészszakszervezet tárgyalódelegációja közvetített. Ezt példázza a kollektív szerződésről folyó tárgyalás 1948. július 7-i jegyzőkönyve. Egyeztetés volt ugyan, de lényegében mindenben a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetét képviselő, 1932-től KMP-tag Jákó Pál mondta ki a döntő szót.

26 N. N.: Új utakon, *Színészek Lapja*, 1948. április, 1.

27 Jákó Pál (Bp., 1901. január 18. – Bp., 1977. november 11.): színész, rendező, színigazgató. A Színművészeti Akadémián diplomát szerzett (1925), utána Párizsban rendezést tanult. 1926-tól színész és rendező volt a Pécsi Nemzeti Színházban, majd Alapi Nándor Országos Kamaraszínházában, később a Magyar Színházban és az Új Színházban. 1932-ben tagja lett a KMP-nek. Részt vett a legális és illegális munkásművelődési mozgalmakban, a munkás-színjátszásban, 1936-tól az Országos Ifjúsági Bizottság (OIB) munkájában. Mozgalmi munkájáért több ízben letartóztatták. 1945 után a Madách Színház tagja lett. 1946–1947-ben a Színművészeti Akadémián a játékgyakorlat tanára volt. 1948–1950-ig a Színészek Szabad Szakszervezetének főtitkára. Egy évadot a győri színháznál töltött, majd az Állami Faluszínházban játszott. Ezután ismét a Madách Színház szerződtette. 1957-től 1961-ig, nyugdíjazásáig a Miskolci Nemzeti Színház igazgatója volt.

28 Magyarics László hagyatéka OSZK SZT Irattár Fond 32 I. /3.

A színigazgatók végig védekező pozícióban tárgyaltak. Az ülésen a színigazgatók közül Bárdos Artúr, Pintér Zoltán, dr. Bródy Miklós, Várkonyi Zoltán, Magyarics László, dr. Kovács Sándor, Sebestyén Mihály, Andrássy Mártonné, Fellegi István, Benkő Gyula és Sebestyén Dezső volt jelen. Bár a színészszervezetet csak Jákó Pál főtitkár és Tarnai József képviselte, de a tárgyalási helyszín és az elnökség joga is a színészeké volt. Jákó Pál szerepe az államosítás célegyenesét tekintve, meghatározó. Az ülésre, ahogy az alábbi jegyzőkönyv-részletből kitűnik, az a koreográfia jellemző, hogy Jákó közli a kollektív szerződés általa javasolt változtatásait, mire az igazgatók rendre megkísérlik az életszerűtlen ötleteket logikus ellenérvekkel hatástalanítani. Jákó fellépése a *Színházi „átállítás" – a pesti magánszínházi mező önszabályozó működési modelljének válsága (1936–1944)* című fejezetben szereplő dr. Antalfia Antaléhoz hasonlít, aki a BSZINSZ élére kirendelt miniszteri biztosként oktatta ki és zsarolta a BSZSZ tárgyalódelegációját hasonló módon a kollektív szerződésről szóló tárgyalásokon.

„Jákó Pál: 4. pont 2. bekezdése: A szerződtetett tagot a gázsi nagyságának megfelelő szerepkörben, illetve szerepben köteles az igazgató legalább egyszer egy évben felléptetni, amibe a beugrás nem számítható be. Fel nem léptetés esetén a tag erkölcsi kártérítés címén kéthavi gázsira tarthat igényt, és a következő színi évadra legalább ua. feltétel mellett igényt tarthat a szerződés megújítására.

Magyarics László: Ha egy darab végig fut az éven keresztül, és nem jut idő a tag felléptetésére, akkor nem büntethetik meg az igazgatót!

Jákó Pál: Ilyen esetben rugalmasan fogják alkalmazni a kollektív szerződést. Azonban a színészek védelmére be kell venni ezt a pontot. Akiket protekció vagy egyéb okból szerződtetett az igazgató, de nem léptette fel, erkölcsileg így kárpótolni kell.

Benkő Gyula: És ha azért nem játszik, mert nem felelt meg?

Jákó Pál: Erre vonatkozik a Szakszervezet minősítése. Ha egy tag bebizonyította több próbán vagy előadáson keresztül, a Szakszervezet eltávolítja.

Várkonyi Zoltán: Ez a pont az igazgatót zavarttá teszi és kényszerhelyzetbe szorítja a szereposztásnál és állandó választott bíróságnak lenne az alapja. Proponálom, ha a színész fél éven keresztül nem kap szerepet, vagy nem méltatják színészi képességeit, felbonthatja a szerződést.

Jákó: Az utolsó mondatot, hogy jövő évben is szerződtetni kell, kihagyhatjuk, a kéthavi fizetést azonban nem.

Várkonyi: Nevetséges, egész évben sétált, és még azután is fizessen az igazgató?

Jákó Pál ismer olyan igazgatót, aki személyes okokból nem játszatott arra érdemes színészeket. Ha egy vasesztergályos egy évig nem dolgozik, másutt el tud helyezkedni, egy színész azonban kijön a forgalomból.

Várkonyi Zoltán: Leszerződtet az igazgató tehetséges színészeket csak azért, hogy az utcán ne sétáljanak, de hogy mikor lesz alkalma arra, hogy felléphessen, az bizonytalan.

Jákó Pál: Megváltoztathatjuk ezt a pontot úgy, hogy ha az igazgató szerződteti a jövő évre, akkor nem kell fizetni a két hónapi gázsit, ha nem fogja szerződtetni, ki kell fizetni a kéthavi gázsit."[29]

A koreográfia szerint a színészszakszervezet diktál, az igazgatók cáfolnak, engedményekre törekszenek, és csekély eredményt el is érnek. A jegyzőkönyvből kiderül, a színészszakszervezeten kívül ekkor már létezett egy másik, színházon belüli szerveződés, mely jelentősen csökkenthette a színigazgatói autonómiát, a döntéshozatal szabadságát. A feltehetőleg szovjet minta nyomán bevezetett üzemi bizottságok 1948-ban már nemcsak gazdasági, hanem műsorpolitikai kérdésekbe is beleszólhattak, miközben a színház működtetéséért pénzügyi felelősséget nem kellett vállalniuk. Az ő szakszervezet által is támogatott hatalmuk szintén a közelgő államosítás felé mutatott.

„*Jákó Pál biztosítja az igazgatókat arról, hogy nem fog a Szakszervezet olyan hibákat elkövetni, mint ezt a múltban tették, hogy az üzemi bizottságot felfújják olyan fórummá, ami valójában nem is lehet. Tanultunk a Szovjetunió múltjából és tudjuk, hogy az üzemi bizottságok milyen szerepet játszhatnak egy üzemben és a politikai biztosoknak meddig terjedhet a beleszólási joga. […]*

Bárdos Artúr: A Szakszervezet eddig vigyázott arra, hogy az üb-nek ne legyen beleszólása művészeti kérdésekbe.[…]

Jákó Pál: Konzultatív jellege lesz az üzemi bizottságnak művészi tekintetben is, tudnia kell a színház terveit, mert a tagok felé biztosítani tudja a tervek eredményességét. A népi demokráciákban a rendszer az, hogy az igazgató a felelős, és az üzemi bizottságnak konzultatív joga van; az igazgatót elmozdíthatja a minisztériumon keresztül. […]

Benkő Gyula: Előfordulhat, hogy az üzemi bizottság, amely legtöbbször a tehetségesnek éppen nem mondható színészekből áll, az igazgató tudta nélkül összeül, elhatározza, hogy a darab, amit az igazgató ki akar hozni, nem megfelelő, jelenti a Szakszervezetnek, és mire a Szakszervezet az ügyet kivizsgálja, elmúlik tíz nap és a premier elmarad.

29 Magyarics László hagyatéka OSZK SZT Irattár Fond 32 I. /3.

Jákó Pál: Ennek halasztó hatálya nincs. A Szakszervezet az első öt percben meggyőződik a dologról, és ha helyes, az üzemi bizottságot leváltják és megdorgálják.

Várkonyi Zoltán: Ha egy darabot elő akarunk adni, azt előbb közölni kell az üzemi bizottsággal?

Jákó Pál: Igen, az igazgató megbeszéli, hogy elő akarja adni és azt is megmondja, miért tartja annak előadását helyesnek. Az üzemi bizottság szervezi a társulatban azt, hogy a darabra előre készüljenek fel előadássorozattal stb. Az üzemi bizottság nem akadályozni akarja, hanem elősegíteni az igazgató munkáját. Helyes, ha az igazgató szorosabb kontaktusban lesz a társulattal, mint eddig. Az üzemi bizottság tartozik belekapcsolódni a közönségszervezésbe is, még mielőtt az igazgatónak anyagi gondjai lennének.

Bárdos Artúr: Elmondhatom mennyire ellenezte a színház üzemi bizottsága a 'Volpone' előadását. […] Helytelennek tartja, hogy műszaki tagokat válasszanak meg üb tagnak, pláne elnöknek.

Jákó Pál: Ki van mondva, hogy az üzemi bizottságnak színházi jellegűnek kell lenni."[30]

A jegyzőkönyvekből érzékelhető, ahogyan folyamatosan felszámolták a magánszínház-igazgatók rendelkezésére álló eszközrendszert, ellehetetlenítve ezzel működésüket. A Magyar Színészek Szabad Szakszervezete például érvényteleníthette, illetve ellenőrzése alá vonhatta a magánügynökök által kötött szerződéseket.

„Jákó Pál: De a szerződés csak akkor érvényes, ha a Szakszervezet már parafálta.

Igazgatók: Azoknak a szerződését is, akik szakszervezeti tagok?

Jákó Pál: Igen. Ennek indokai: egyrészt a Szakszervezet nem csak a tagjait védi, hanem minden munkavállalót véd a szakmájában, másodsorban előfordul, hogy politikai szempontokból működése ellen kifogása van."[31]

1948-ban már a magánszínházi gázsik is csak a s Magyar Színészek Szabad Szakszervezete által előterjesztett lista szerint alakulhattak:

„Jákó: A kategóriától eltérni, vagy a maximálisnál magasabb gázsit vagy fellépti díjat adni csak a Szakszervezet vezetőségének engedélyével lehet. […]

Várkonyi Zoltán: Ez a százalékolási, szerződtetési kategorizálás teljesen megbénítja a színházakat.

[30] Uo.
[31] Uo.

Jákó Pál: Szlovákiában ez a kategorizálási rendszer nagyon jól bevált. Az idén még itt nagyon rugalmasan fogjuk kezelni, és lassan fogjuk szigorítani.

Bárdos Artúr: Ez a művészek rovására fog menni. [...]

Benkő Gyula: Ezek szerint versenyképtelen lesz a magánszínház az államiakkal szemben."[32]

Az egypártrendszerbe való átmenet következő fázisaként a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete új vezetőséget választott, a főtitkár Jákó Pál lett.[33] (Az új központi vezetőség tagjai közül Gábor Miklós játszik majd fontos szerepet kommunista aktivistaként az államosítás utáni első, 1950–1953 közötti időszakban.) A *Színészek Lapja* 1949. augusztus–novemberi utolsó számában Jákó már a színházak államosítását indokolja, és a magánszínházi örökség ellen hangol.

„Ezt a súlyos örökséget vette át a felszabadulás után színházi világunk; és a tőkés igazgatók semmit sem tettek annak érdekében, hogy ez megváltozzék. Ezek az igazgatók nem értették meg, hogy mit jelent a népi demokrácia, mit jelent a szocializmus építése. Kultúrmisszióról beszéltek és tovább játszották a ponyvákat, bízva a vidéki közönség elrontott, fejletlen ízlésében."[34]

Ugyanebben a számban, szintén a centralizáló logikát, és az egypárti felügyeletet előlegezve ad hírt Sebestyén György a színházak gyakran ellenérdekelt munkatársait a Kamarához hasonlóan egy szervezetbe tömörítő Színház- és Filmművészeti Szövetség megalakulásáról. Az új szervezet által kerül majd át a színházi mező irányítása a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetétől az MDP-hez. Sebestyén rendszerváltással magyarázza a múlttal való teljes szakítás, művészi és szervezeti trendváltás szükségességét:

„A szocialista társadalom építése ezért hatalmas új kérdéseket állít a művészek elé. Művészeink kivétel nélkül a kapitalista társadalom légkörében nevelkedtek, és ha ellent is tudtak állni a torzításnak, ha megőrizték is műveik tisztaságát, realista alkotásaik méltóságát, ha valóban legjobb hagyományaink nyomán alkották is maradandó műveiket: akkor sem szabadul-

32 Uo.

33 Elnök: Rátkay Márton; Alelnökök: dr. Palló Imre, Horváth Jenő; Főtitkár: Jákó Pál; Jegyző: Bánky Zsuzsa; Fegyelmi bizottság elnök: Lehotay Árpád; Számv. Biz elnök: Pataky Miklós. A pozíciók megnevezései még a régi szövetségi forma felé mutatnak, ugyanakkor a „központi vezetőség" elnevezés már a szovjet modell másolásának szándéka felé. A központi vezetőség tagjai: Bálint György, Benkő Miklós, Bulla Elma, Dárdai Andor, Fehér Pál, Fekete Pál, Gábor Miklós, Képessy József, Kormos Lajos, Marton Endre, Márki Géza, Kemény László, Mészáros Józsefné, Olty Magda, Rozsos István, Simon Zsuzsa, Szabados Piroska, Sziládi János és Verebes Károly.

34 Jákó Pál: Döntő fordulat a magyar színészetben, *Színészek Lapja*, 1949. Augusztus–November, 3.

> *hattak a kapitalizmus légkörétől. Művészeinknek most meg kell tanulniuk látni a fényes tiszta napvilágnál. Ebben a helyzetben igen nagy szükség van a művészeti szövetségekre."*[35]

Nevelés, ideológiai harc: ezek az új jelszavak, melyek egyike sem érdekvédelmi jellegű. „A művészeti szövetség egyik nagy föladata, hogy a színház, film és rádió művészeti dolgozóinak szocialista emberré alakulását elősegítse. A Színház- és Filmművészeti Szövetség ezeket a feladatokat csak az MDP iránymutatása nyomán, a többi művészeti szakszövetséggel szoros együttműködésben végezheti el."[36]

Az egymást váltó főtitkárok érvelésmódja jól jelzi az államosításhoz kapcsolódó szándékok kettősségét. Staudot az az értelmiségi elképzelés inspirálta, hogy ha a színházi működés megszabadul a profittermelés kényszerétől, az új művészi lehetőségeket nyit meg. Jákó Pált nem vették fel a Kamarába. Korai kapcsolata az illegális KMP-vel, emiatti letartóztatása mind afelé mutat, hogy őt elsősorban a számára lehetőséget nyújtó politikai közösséghez való hűség, az új társadalmi berendezkedés mindenáron való megteremtése, majd megőrzése motiválta. A színház feladatát az új társadalmi rend ideológiájának alátámasztásában látta. Művészi sikereiről nemigen tudunk, karrierje végig az állampárthoz kötődött, erről tanúskodik miskolci színigazgatói posztja, elnyert kitüntetései. Jákó a színházi pártkáder típusát jeleníti meg. Magam az államosítás hosszútávú következményeit a színházi és szakmai irányítás szintjén, az egész 1949–1989-es időszakra vonatkozóan a Staud által képviselt baloldali értelmiségi, illetve a Jákó által reprezentált kommunista pártkáderi attitűdök kapcsolódásaként, illetve időnkénti küzdelmeként tudom elsősorban értelmezni.

[35] Sebestyén György: Megalakult a Színház- és Filmművészeti Szövetség, *Színészek Lapja*, 1949. augusztus–november, 6–8. 9.

[36] Uo.

A PÁRTÁLLAMI SZÍNHÁZI IRÁNYÍTÁS ÉS A SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG VISZONYA

Milyenné alakították a színházirányítás struktúráját, s ezáltal a színházi érdekvédelem szervezeteinek hatékonyságát az 1949. május 15-i, a kommunista párt (MDP) immár nyílt egyeduralmát eredményező országgyűlési választások, majd a színházak államosítása? A hatalmi központ a Népművelési Minisztérium lett, melyet a legbelső kommunista vezetésbe tartozó, 1934-től a Szovjetunióban élő, a Komintern munkatársaként dolgozó, Magyarországra a szovjet hadsereggel érkező Révai József miniszter irányított. A Színházi főosztályon belül elsősorban a Színházművészeti osztály felügyelte a művészi, közönségszervezési, műszaki, gazdasági ügyeket.

Az irányításba belefolyt az új magyar drámák létrehozását, elbírálását, a külföldi darabok beszerzését, elosztását koordináló, a műsorterveket jóváhagyásra előkészítő és a szakmai oktatást irányító Dramaturgiai osztály, illetve a Zene- és táncművészeti főosztályon belül a zenés színházak és együttesek osztálya is. Az 1950–1953 között zajló szerkezeti és személyi átalakítás centruma mindazonáltal a Népművelési Minisztérium pártkollégiuma volt, ahol Révai miniszter hozzászólásai szerint formálódtak a határozatok. Az 1949. október 10-i ülésen meghatározták a színházi kritika alapelveit. Korábban ezen a területen az előadások esztétikai értékelése vagy üzleti promóciója volt a meghatározó. Az 1950. február 14-i értekezleten a Színházi főosztály munkatervének előadója Berczeller Antal volt, aki az állami kezelésbe vétel hatására máris eredményeket konstatált, de még közvetlenebb politikai irányítást látott szükségesnek.[1]

> *„Jobb a műsorpolitika, jobban játszanak a színészek, jobb a szovjet szerepek alakítása. A színházakban a szellem javul, a vezetés is valamivel fegyelmezettebb. Fontos azonban, hogy a fegyelmet tovább szilárdítsuk, és elrettentő példát statuáljunk a kirívó esetekben. […] Magyar daraboknak sokkal nagyobb számban kell szerepelnie a műsoron. Ezen a téren rá kell térni arra a módszerre, amit a filmnél alkalmaztunk és tematikát kell adni az íróknak. Ugyanakkor az írók megfelelő neveléséről gondoskodni kell, aktuális dara-*

[1] Berczeller Antalról irányító színházi pozíciója ellenére kevés információ lelhető fel. 1947 novemberében a Magyar Diákszínjátszók Országos Munkaközösségének vezetőségi tagja, majd megalakulása után a Népművelési Minisztérium Színházi Osztályának munkatársa. 1956 novemberében a Nemzeti társulata elküldi ugyan üzemigazgatói posztjáról, de 1957-ben gazdasági vezetőként ott dolgozik tovább. Az állampárthoz való hűségét bizonyítja, hogy az MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottsága vezetőségi tagja lesz a Nemzeti Színházban.

> *bokat kell íratni velük, úgy, hogy azok megfeleljenek a Párt politikai célkitűzéseinek, de ne avuljanak el egy hónap alatt. [...] Sztárjainkat is nevelni kell, nem szabad ugyan parancsolgatni nekik, de meg kell értetni velük, hogy a mi stílusunk szerint játsszanak."*[2]

Az átalakítás gyors, a hangnem magabiztos volt. Nem tűnik ki, hogy a fenti célokkal elégedetlen színházi alkotók bármilyen érdekvédelmi szervezethez fordulhattak volna panaszukkal. A június 8-i ülésen Berczeller a következő évad előkészítéséről referált a színházi átalakítást vezénylő meghívottak – Major Tamás, Gáspár Margit, Márky Géza, Méray Tibor, Debreceni Ferenc, Horvai István, Simon Zsuzsa, Szendrő Ferenc, Fejér István és Hlatky Jánosné – előtt. Egyikük nevével sem találkoztunk a két háború közötti magánszínházi működés vizsgálata kapcsán, teljesen új személyi kör vette tehát át a színházi terület irányítását. Berczeller az értekezleten így írta le a teljes átalakítás célját, a valóságban aztán létrejönni képtelennek bizonyuló szocialista realista ideált: „a Párt elutasítja a 'művészet a művészetért' reakciós polgári elvét, magas színvonalú, a valóságot, tehát a nép életét és harcait ábrázoló, az igazságot kereső, a demokratikus népi eszmék győzelmét hirdető optimista művészetet kíván."[3] Ebben a megújításban az újonnan kinevezett színigazgatói gárdának kiemelt szerepet szántak. Ez azonban teljesen eltért a magánszínházi keretekben megoldandó feladataiktól.

„A színházi vezetőknek el kell érniük, hogy a színészek politizáljanak, ki kell építeni a párton kívüli kommunisták frontját is."[4] Nemcsak az előadások, hanem a társulati, sőt a színészi magánlét átpolitizálása is cél volt tehát. Ennek egyik terepe a színházi MDP-szervezet volt, amelynek agresszív aktivitásformái nemcsak a párttagokra hatottak. 1950 után amúgy is a színházakra kötelezően kirótt politikai feladatok sokasága jelent meg. Egyes, a Szovjetunióból importált aktivitásformák – például a munkás–művész találkozó, az előadások munkások általi bírálata – szimbolikus célja a művészi szféra demokratizálásnak demonstrálása volt. Az elvárt, sőt szorgalmazott politikai aktivizálódás következő foka az MDP-be való belépés volt, legmagasabb szintje pedig a színházi reform megvalósításában való aktív részvétel, elsősorban a Színház- és Filmművészeti Szövetség keretei között. Ezt az optimális attitűdöt képviselte a Fővárosi Operettszínház igazgatónője, Gáspár Margit. Az ő Rákosi Mátyásnak írt levele a színház totális politikai érdekek alá rendelésének elfogadását demonstrálja:

2 MNL OL XIX-I-3-n 1. d.
3 MNL OL XIX-I-3-n 2. d.
4 Uo.

„Mint az államosított Fővárosi Operett Színház igazgatója, azzal a kéréssel fordulok Rákosi elvtárshoz: nézze meg új operettünket, Offenbach »Gerolsteini nagyhercegnő«-jét. Kérésem indoklására felhozom, hogy a darab bemutatója súlyos belső válságba sodort, és olyan ellenmondásokat tárt fel előttem, amelyekkel szemben tanácstalanul állok.[...] Arról van szó, hogy a munka, amit elvégeztem, kommunista munka-e, vagy ellenforradalmi-tevékenység! [...] A darabot, amely a maga idejében politikai kulcsdarab volt, mai aktualitású politikai kulcsdarabbá alakítottuk át. Így lett a mi Gerolsteinünk (a századvégi kosztümök ellenére) egy mai, marshalizált nyugati kisállam, amelyet korrupt bitangokból és fajankókból álló bábkormánya kiszolgáltat az amerikai imperializmusnak. A darab a zenés pamflet ősi eszközeivel mutatja meg, hogyan sodorja teljes nyomorba »Gerolsteint« a tengerentúlról rákényszerített »Bratschild kölcsön«, illetőleg a 'kolibri-paktum' és hogyan űzi el végül a nép »Bratchild urat«, a terv vezérigazgatóját."[5]

Az effajta értelmezésmód eluralkodása mindinkább hatott arra is, ahogy a nézők gondolkodtak egy-egy előadás jelentéséről. 1949–1953 között a színház szakmai és politikai fórumain a szovjet modell normává válását sürgették. E példához, értékrendhez, stílushoz való alkalmazkodás követelménye Révai 1950. június 8-i kollégiumi hozzászólásából is kiolvasható: „Az új munkás, a szovjet ember figuráját ma már alakítani tudjuk. Az eredmény annál szembetűnőbb, mert nemcsak új színészek (fiatalok) tudják játszani ezeket a szerepeket, hanem a régiek közül is többen. Egész csomó régi színész alakul át és válik alkalmassá ezen új szerepek eljátszására."[6]

Az elháríthatatlan igazodást szolgálták a színészek számára kötelező Sztanyiszlavszkij-körök, melyeken a szocialista realizmus „elméletének" és gyakorlatának transzferje zajlott. A szovjet modell átvételének szándékát mutatta, hogy a Szovjetunióba látogató magyar kulturális delegáció 1951-ben tanulmányozta az ottani műsortervezést, repertoár-összeállítást, belső munkarendet, az új művek alkotásában való közreműködést, a művészek anyagi helyzetét,[7] a szovjet művészeti intézmények felépítését, a vezetési- és munkamódszereket, a művészeti oktatást, a zenés színházakat és a káderkérdéseket.[8]

A színházi műsortervek ellenőrző jóváhagyása is a Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezletén történt. Hogy elsősorban politikai kritériumok alapján, azt jelzi, hogy az előterjesztésekben a darabok mindig témájuk és „származásuk" (régi, új, szovjet, népi demokratikus, kortárs magyar stb.) feltüntetésével szerepeltek. Az irányítás nemcsak a darabok ügyében dön-

5 MNL OL 276. F. 65. cs. 335. őe.
6 MNL OL XIX-I-3-n.
7 MNL OL XIX-J-42-a 4. d.
8 MNL OL XIX-I-3-f 1. d.

tött, a játékstílust is megszabni igyekezett. Az 1951. augusztus 7-i ülésen Kende István, a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője így véleményezte a szocialista realizmustól eltérő próbálkozásokat.[9] „Különösen nincs szükség a régi értelemben vett kísérleti színházra, amely mindenféle nyakatekert formai óbégatással akarja levenni a lábáról a közönséget."[10] A színdarabok tematikáját is központilag kívánta szabályozni:

> *„Feltétlenül szükség van antiklerikális témára. Helyes az a kezdeményezés, amely az ipari tanulókkal foglalkozik. Hallatlanul fontos téma a nők termelésbe való bevonása, azoknak a fejlődési problémáknak, nehézségeknek, konfliktusoknak az ábrázolása, amelyek ezzel kapcsolatban felvetődnek. Egyik legfontosabb téma a köztulajdonhoz való viszony."*[11]

A repertoárépítéstől a tervgazdálkodással analóg logikát kértek számon. Egy 1951. augusztus 3-i, az MDP Agitációs és Propaganda Osztályának iratai közt található felvetés szerint a Színház- és Filmművészeti Szövetségnél kellene koncentrálni a tervezést, tematikai összterv szükséges, a szerzőktől tematikai megkötéssel kell rendelni, sőt a külföldi darabok közül is e terv alapján kell válogatni.[12] Az 1953. július 14-i, immár Nagy Imre miniszterelnöksége alatti kollégiumi ülésen tetőzött a műsorterv tematikai és statisztikai szempontú tárgyalása. Ekkor 11 üzemi munkás-téma, 9 falusi, szövetkezeti téma, 6 úttörő, iskolai téma, mesejáték, 4 katonai, 3 antiimperialista, 16 történelmi, munkásmozgalmi, egyéb múlt tárgyú darab állt rendelkezésre.[13]

Azt is csak politikai indokoltságú korlátozásként értelmezhetjük, hogy 1950-től színész csak állami színházi alkalmazottként működhetett, vendéglátóipari fellépéseket csak nehezen megszerezhető engedéllyel, állandó hatalmi rosszallás mellett vállalhatott. A rendezők esetében is a politikai megbízhatóság került előtérbe: „A fasiszta múlttal rendelkezők, osztályidegen és erkölcsileg kifogás alá eső elemek, valamint azok, akikről a rendelet megjelenésekor kétségkívül megállapítható, hogy alkalmatlanok rendezői munkára, 1953. júl. 1-ig eltávolítandók."[14]

Az államosítás után a nézőszám örvendetesen megnőtt, a jegyárak csökkentek, többen, többször jutottak el színházba a fővárosban és vidéken egya-

[9] Kende István (1917–1988) a második világháború alatt ellenálló csoportot vezetett. 1945-ben az ifjúsági szövetség titkára, 1946–1949-ig az MKP Központ agitációs-propaganda osztályának munkatársa. 1949–1956-ig a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője. 1957–1960-ig a Népszabadság rovatvezetője.

[10] MNL OL 276. F. 89. cs. 399. őe.

[11] MNL OL M-KS-276-89 399. őe. 42 (ab, b)-43.

[12] MNL OL M-KS-276-89 399. őe. 28–34.

[13] MNL OL M-KS-276-89 399. őe.

[14] MNL OL M-KS-276-89 399. őe. 74-76.

ránt. A politikailag különösen fontosnak vélt darabok látogatottságát üzemi közönségszervezéssel serkentették. Az 1950. június 8-i Népművelési Minisztériumi pártkollégiumi értekezleten Berczeller Antal nélkülözhetetlennek nevezte ezt az 1945 előtt nem létező gyakorlatot. „Hogy az új színházak nevelő hatása érvényesülhessen, be kellett vinni nézőterükre dolgozóinkat, meg kellett szervezni az új közönséget."[15] Ugyanakkor a színházlátogatási szándékukban immár támogatott nézők reakcióival elégedetlen volt. „A legjobb előadásban bemutatott, politikailag legkitűnőbb darabok, mint az »Ellenségek«, »Viharos alkonyat«, »Szabad szél«, megközelítőleg sem voltak olyan látogatottak, mint a »Kertész kutyája«, »Karenina Anna«, holott az előbbiekre 40%, ezekre csak 25% kedvezményt engedtünk."[16]

A színházakban a jegybevétel csak a kiadások egy részét fedezte. A többit az állami támogatás biztosította, az előadástól elvárt politikai nevelő funkcióért cserébe. A politikai agitáció színházi formái rendkívül elterjedtek voltak. A művészeti szakszervezet (MÜDOSZ) 1951. szeptember 19-én annak elrendelését javasolta, hogy a II. Békekölcsön-jegyzés napján a színházakban rövid, emelkedett hangú beszédben szólítsák fel a közönséget a békekölcsönjegyzésre.[17] Egy 1952. május 16-i iratban arra utasították a vidéki igazgatókat, hogy az Országos Béketanács találkozója idején antiimperialista és termelést elősegítő darabokat tűzzenek műsorra.[18] 1953. május 7-én a választási agitáció részeként brigádműsorok rendezését kérték.[19]

A *Színházművészetünkről* című irat mai szemmel kellően mulatságosan büszkélkedik a színházi előadások (vélt) politikai hatásának gyors eredményeivel. Radikális trendfordulóról beszélhetünk, ha ezt az *ars poeticát* a pesti magánszínházak két világháború közötti önképével hasonlítjuk össze.

> *„A színház az új szocialista ember egyik legfontosabb nevelőjévé vált, közvetlen segítőerő hazánk mindennapi életében. Hogy ez mennyire így van, bizonyítja ezt az a számtalan levél, amit dolgozóink, fiataljaink, különböző színházainkhoz küldenek, és bizonyítja az is, hogy nem egyszer egy-egy színházunk előadása után megerősödik dolgozóink aktivitása, gyorsabban épül az ország. Nagykamarás községben például a Tűzkeresztség színházi előadása után 170 család lépett a termelőcsoportba. Aporligetről Horváth Károly a következőket írta egy paraszt tárgyú darab előadása után: »Az előadás nagy részben hozzájárult a községnek szocialista községgé való alakulásához, ugyanis január 31-én községünk szocialista község lett«. Magyar-*

15 MNL OL XIX-I-3-n.

16 Uo.

17 MNL OL XIX-I-3-a 239. d. 8775/11-29/52.

18 Uo.

19 MNL OL XIX-I-3-a 362. d. 8775-11-1-14.

bánhegyesről Acsai József a Tartuffe előadása után megírta a színháznak, hogy a színház szereplése nyomán új kultúrgárda alakult községükben.[...] Kiss Klára egerbaktai tízéves, negyedik osztályos tanuló a Falu Színház előadásával kapcsolatban az általa írt, és elmondott verssel köszöntötte Egerbaktára érkező művészeinket.

Végre eljött a nap, amit várva vártunk,
Itt a Falu Színház Egerbaktán nálunk.
Bezzeg ilyen csodát nem művelt itt Horthy
Éjt nappallá téve kellett robotolni.
És amit kitermelt véres verejtékünk,
Nagy-úri asztalon fogyott el az étkünk.
Számunkra nem jutott múltban csak a munka.
Hej, ki gondolt volna szórakozásunkra.
De fordult a kerék, s Rákosi pajtásunk
Kopogtat véletek ajtónkon minálunk.
Gyertek hát, kedvesek, játsszatok itt már most,
Hozzátok közelebb hozzánk is a várost."[20]

Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála, majd Nagy Imre július 4-i miniszterelnöki kinevezése után jelentek csak meg a színházi irányítás dokumentumaiban a totális átpolitizálást bíráló vélemények. Ettől kezdve harc kezdődött Rákosi időlegesen háttérbe szorult hívei és az enyhítéseket fontolgató reformkommunisták között.

A következőkben azt tekintem át, hogy a szovjet mintára alakult, magát a magánszínházi szakmai szerveződésekkel szemben meghatározó Színház- és Filmművészeti Szövetségnek mennyire sikerült hatékonyabbá tenni a színházszakmai érdekvédelmet az 1950–1957-es időszakban. Azzal, hogy egy szervezetbe terelte a színházi és a filmes terület sokszor ellenérdekelt munkavállalóit, szervezetileg a Színművészeti és Filmművészeti Kamarára hasonlított. Pedig, ahogy láttuk, és ahogy arra a Kamara átszervezési kísérletei is rámutattak, színigazgatók és színészek arányos képviseletének hiányában a demokratikus döntéshozatal eleve lehetetlenné vált. 1950 után nem volt többé a BSZSZ-hez hasonló külön szervezete a fővárosi színigazgatóknak, akik reziliens szervezetük révén nemcsak 1920 és 1938 között bírtak jelentős befolyással a színházi élet alakulására, de még akkor is koordinálták a pesti színigazgatók közös fellépését, mikor a Kamara már átvette az irányítást.

Kérdés, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetséget kik és milyen módszerekkel vezették, és e vezetők mekkora érdekérvényesítő erővel bírtak a szerve-

[20] MNL OL 276. F. 89. cs. 399. őe. 118-119.

zeten belül és a hatóságokkal szemben. Volt-e a szövetségnek Robozhoz hasonló tetterős, kiváló tárgyalási és alkalmazkodási képességgel rendelkező vezetője?

Az állami finanszírozás összes teátrumra való kiterjesztésével persze módosultak a szövetségben tárgyalt problémák. Az állami kezelésbe vétel a működés szempontjából kettős hatású volt. A profillal ellátott színházak kinevezett igazgatóinak feladatait növelte a fenntartóval szemben fennálló állandó beszámolási és engedélykérési kötelezettség. Az igényesebb darabok, például klasszikusok színrevitelét ugyanakkor könnyítette, hogy az előadások előállításának és színen tartásának költsége nem függött össze közvetlenül a nézettséggel, a jövedelmezőséggel. Az új színigazgatók tehát nem voltak annyira kiszolgáltatottak a pénzügyi korlátoknak, a „piacnak" és a befogadói igényeknek, mint 1949 előtt. A szerződtetett színészek munkaviszonyának folyamatossá tétele is pozitív változást hozott a magánszínházi időszak kiszolgáltatottságához képest.[21] Ugyanakkor az államosítás ideológiai alapú szelekciót is jelentett, hiszen a szerződéshez nem jutó színészek, rendezők a pályáról kiszorultak. Alternatív karrierutakra az állami struktúrán kívül nem volt lehetőség.

A Színház- és Filmművészeti Szövetség alapszabályát 1950. január 26-án hagyta jóvá a belügyminiszter. Ebből kitűnik a szervezet elsődlegesen politikai célja, szemben a BSZSZ és a BSZINSZ érdekvédelmi fókuszával. A szövetség színházi tagozatának aktivitásformáiról ad képet az OSZK SZT-ben őrzött munkanapló, melyből három hónap eseményeit idézem.

„1951. Okt. 6.	*Aktívavezetőségi ülés egyik napirendi pontja: tagrevízió*
1951. Okt. 11.	*aktívavezetőségi ülés*
1951. Okt. 11.	*nagyvezetőségi ülés*
1951. Okt. 13.	*II. konferencia*
1951. Okt. 14.	*II. kongresszus színészi alkotómunka vita*
1951. Okt. 15.	*II. konferencia rendezői alkotómunka vita*
1951. Okt. 22.	*aktívavezetőségi ülés*
1951. Okt. 23.	*dramaturg szakosztály alakuló ülése*
1951. Okt. 24.	*Színész-rendező szakosztály ülése. Napirend: Opera-operett, mint szakosztály, vagy mint tagozat működjön-e?*
1951. Okt. 30.	*szcenikus szakosztály alakuló ülése*
1951. Nov. 1.	*Vidéki bizottság alakuló ülése*
1951. Nov. 5.	*Sztanyiszlavszkij bizottság alakuló ülése*

[21] MNL OL XIX-I-3-a 239. d. 8775-11-34/1952.

1951. Nov. 8.	*nagyvezetőségi ülés*
1951. Nov. 9.	*Sztanyiszlavszkij Bizottság ülése*
1951. Nov. 16.	*Aktívavezetőségi ülés: A hivatás művészet, a kulturális tömegmozgalom kiszélesítése és elmélyítése*
1951. Nov. 23.	*Sztanyiszlavszkij Bizottság ülése: 1. Sztanyiszlavszkij kör vezetőinek tájékoztatása*
1951. Nov. 23.	*Fővárosi Operettszínház: Szelistyei asszonyok házi értékelése*
1951. Nov. 27.	*Nemzeti: 1. Sztanyiszlavszkij kör*
1951. Nov. 28.	*Faluszínház 1. Sztanyiszlavszkij kör*
1951. Dec. 1.	*Aktívavezetőségi ülés*
1951. Dec. 7.	*tagrevíziós bizottság ülése*
1951. Dec. 11.	*Úttörő Színház. 1. Sztanyiszlavszkij kör*
1951. Dec. 11.	*rádió 1. Sztanyiszlavszkij kör.*
1951. Dec. 22.	*operatagozat alakuló ülése*
1951. Dec. 27.	*dramaturgia szakosztály ülése: Napirend: Az új magyar dráma konfliktusa."*[22]

Az értekezletek, egyeztetések gyakoriak voltak a BSZSZ-ben is, de azokon nem egyes előadásokat bíráltak, nem esztétikai vagy politikai kérdéseket vitattak meg. A Színház- és Filmművészeti Szövetségben 1951-re jött létre egy szovjet mintájú struktúra, és ebben az évben döntött az MDP KV a szövetségen belül a párt szerepének további erősítéséről.

> *„Az Agit. Prop. Bizottság, hogy biztosítsa a Szövetség további jó munkáját és a Szövetségben a Párt vezető szerepének érvényesülését, elhatározta a Szövetségben a Pártaktíva létrehozását és a következő elvtársakat bízta meg a Pártaktíva vezetésével: Bozóky István, Fehér Imre, Gábor Miklós (titkár) Horvai István, Horváth Ferenc, Illés György, Ladányi Ferenc, Simon Zsuzsa, Szendrő Ferenc, Szilágyi Bea."*[23]

Az országos vezető pártszervekkel folyamatos kapcsolatot tartva valójában ők irányították a Színház- és Filmművészeti Szövetség színházi tagozatát. A pártaktívában kezdetben Gábor Miklós volt a legaktívabb. A kiváló színész később korabeli naplóját egy kötetben kommentálva értelmezte, milyen célok és hitek mozgatták káderkorszakában.[24] A Színház- és Filmművészeti

[22] *A Színház és Filmművészeti Szövetség munkanaplója 1951. július 1.– 1954. december 31.* OSZK SZT 406. 545.

[23] MNL OL MDP Agit. prop. O. 276. F. 89. cs. 402. őe.

[24] Gábor Miklós: *Egy csinos zseni*, Magvető, 1995.

Szövetség évente rendezett közgyűléseinek anyagát a *Színház és Filmművészet* című folyóirat közölte. Az ott publikált, gyakran megfélemlítő hangnemű beszédekben dominált a kritika és az önkritika. Ugyanakkor a szövetség pártaktívájának MNL OL-ban őrzött dokumentumai – melyek nem a nyilvánosság számára íródtak, és elsősorban a felső pártszervekkel folytatott kommunikációt tartalmazzák – még hevesebb belső harcokról tudósítanak. Nem a BSZSZ-üléseken jellemző – mindenki elmondja a véleményét, majd egyeztetett döntés születik – eljárás volt jellemző, hanem indulatok, ellenszenvek kinyilvánítása. Gábor Miklós az 1951. június 23-i kommunista aktíva-ülésre készített beszámoló-vázlatában így fogalmaz vezetőtársairól:

> *„Ebből az önteltségből, szakmai arisztokratizmusból alakult ki Major és Horvai klikkje. A színházi terület ügyei lényegében csak két kommunista ügyei voltak. Csak fokozta a művészek félelmét, idegenkedését az, hogy jóideig ehhez a baráti csoporthoz tartozott Berczeller elvtárs, a színházi főosztály volt vezetője és így azt érezhették, hogy szerződés vagy nem szerződés ügyében is ők döntenek."*[25]

Miként tudta volna az egész színházi szakmát hatékonyan képviselni ez a vezetőcsoport, melynek tagjai, hasonló politikai meggyőződésük, elkötelezettségük ellenére, ennyire nem tudtak együttműködni? A dokumentumokból kitűnő folyamatos frusztrációjukat az a bevallhatatlan tény is okozta, hogy a megfélemlítő társadalmi közegben, sajtó- és szólásszabadság hiányában a deklarált célként kitűzött őszinte vitaszellem megvalósíthatatlan volt. Gábor Miklós az 1951. június 23-i kommunista aktíva ülésen próbált magyarázatot találni a szövetségi vezetés kudarcára, de a rendszer logikája szerint a megoldás csak a „még több párt" lehetett:

> *„A Szövetségben nem volt pártaktíva, ezért nem volt egységfront. A Szövetségben nem érvényesült a kommunisták vezető szerepe, ezért nem érvényesültek a pártszerű módszerek, a kritika-önkritika, a legszabadabb vita, ezért volt félelem, gyanakvás, bizonytalanság, közöny és érdektelenség, ezért nem volt élet és fejlődés. Egységfront csak a Párt vezetésével lehetséges, e nélkül csak emberektől, élettől elszakadt klikk, személyi kultusz. És a pártaktíva megalakulásának legelső eredménye éppen a pártonkívüli művészek aktívabb bevonása lesz a Szövetség tényleges, nem formális vezetésébe."*[26]

[25] MNL OL MDP Agit. prop. O. 276. F. 89. cs. 402. őe.
[26] Uo.

Mikor a pártaktíva következő ülésén, 1951. augusztus 31-én a közgyűlés előkészítéséről tárgyaltak, elsősorban az agitáció formáiról esett szó: faliújságokról, népnevelőkről, villámújságokról, jelmondatokról. Nem tartották problematikusnak a közgyűlési hozzászólások előzetes megszervezését sem. Az 1951. szeptember 9-i titkári beszámolóból kiderült, hogy a színházszakmai szövetségekben szokásos, érdekvédelmi területen elért sikerekkel szemben mit könyveltek el a Színház- és Filmművészeti Szövetség eddigi tevékenysége legfőbb eredményeiként.[27] Megemlítették az 1950. szeptember 15–16. között megrendezett első Színházi konferenciát, az 1951. július 7–9. között tartott Vidéki színházi konferenciát, a *Színház és Filmművészet* című szakmai folyóirat megindítását, az eddig megszervezett 2 egésznapos konferenciát, 4 gyűlést, 14 fogadást, 40 szakmai előadást, 34 ankétot, 25 szakosztályülést, 31 értekezletet. A színház társadalmi szerepének átértelmezése, a repertoár és a játékstílus egységesítésére való törekvés és a szovjet kulturális transzfer felgyorsítása állt tehát a Színház- és Filmművészeti Szövetség első időszaka tevékenységének fókuszában.

Ugyanezt a szellemet és célt képviselték a szövetség kiadványai, például a részletes, de elsősorban ideológiai szempontú kritikákat közlő *Színház és Filmművészet*. A Színház- és Filmművészeti Főiskola Tudományos Osztályával és a Magyar Szovjet Társaság Színházi Szakosztályával közösen adták ki az elsősorban tanulmányokat közlő *Színházi tájékoztatót*, mely 1951 októberétől *Színház- és Filmművészeti Tájékoztató* címen látott napvilágot. A BSZSZ nem jelentetett meg kiadványt. A sajtóban kommünikék segítségével kommunikálta döntően a magánszínházak gazdasági helyzetével foglalkozó állásfoglalásait. A *Színészújság*, a Budapesti Színészek Szövetségének és a Budapesti Színészek Szövetsége Nyugdíjintézetének hivatalos lapja pedig, mely 1923 és 1931 között jelent meg, inkább általános tájékoztató, mint kritikai fókuszú volt.

Sztálin haláláig a radikálisan átszervezett színházi élet irányítását magabiztosan felvállaló, az új elitet reprezentáló kommunista művészek által vezetett szövetség – a gyakran alkalmazott vita-forma ellenére – döntően egyirányú kommunikációt alkalmazott. A Színház- és Filmművészeti Szövetség mellett nem létezhettek más szakmai fórumok. Erről tanúskodik egy 1952. februári, a Népművelési Minisztérium iratanyagában található dokumentum, melyben értesítik a fővárosi színházak igazgatóit, hogy a színészek, illetve a színházak és a filmgyár művész-dolgozói számára a jövőben csak a Színház- és Filmművészeti Szövetség rendezésében tartható szakmai előadás.[28] A rendezvényeken a minisztériumi és pártirányvonal által kijelölt

27 MNL OL MDP Agit. prop. O. 276. F. 89. cs. 396. őe.

28 MNL OL XIX-I-3-a 239. d. 8775/11-6-2/1952.

módon és időben nyilvánvalóvá tették, hogy milyen művészi és közéleti megnyilvánulásokat várnak el a színházi világ képviselőitől. Utóbbiak kényszerűen vagy lelkesen vettek részt e rituálékban.

Azonban a Sztálin halálát követő relatív politikai enyhülés légkörében, a Nagy Imre 1953. júliusi miniszterelnökségével kezdődő új szakaszban ez az egyirányú, csupán a hatalmi szándék közvetítésére korlátozódó kommunikáció fokozatosan átalakult. A színházi szakma kommunista elitjének egy része e területen is új szakasz nyitására törekedett. Két fronton kritizáltak: egyfelől Kende István, a Népművelési Minisztérium színházi főosztályának vezetőjének sztálinista irányítási módszereit és stílusát utasították vissza, másfelől a Színház- és Filmművészeti Szövetséget nevezték belső fórumokon egyre gyakrabban „sóhivatalnak". A konzultációkat nélkülöző irányítás és a színház elsődleges agitatív funkciója ellen folytatott küzdelem alapvetően egyes reformkommunista színházi vezetők játszmája volt. Tulajdonképpen az új színházvezetői eliten belüli konfliktus.

1953. október 2-án rendezték a Színház- és Filmművészeti Szövetség kibővített aktíva-vezetőségi ülését, mivel e pártfórumnak is reagálnia kellett a Nagy Imre beszédében megnyilvánuló önkritikára és a bejelentett változásokra. A vitaanyagot még mindig Gábor Miklós készítette el. Ez szeptember 19-i dátummal maradt fenn, és az MDP KV agitációs- és propagandaosztálya felelősének, Rohonyi Katalinnak a javításait is tartalmazta. Gábor referátuma, saját szempontjából logikusan, a szovjetek indukálta irányváltástól csak kissé megzavarodva, az új szakasz színházi hatásainak minimalizálására törekedett. Azt hangsúlyozta, hogy a színházi területen és irányításban – kis módosításokkal – minden menjen tovább az eddigi módon.

> *„A párt kultúrpolitikájának általános revíziójára tehát a színház és filmművészetben nincs szükség. [...] A Szövetség nem ferdítette el a párt kultúrpolitikáját, hanem azon az úton járt, melyet az 1951-es Agit. Prop. határozat, és a párt kultúrpolitikája megszabott. Eközben elkövetett hibákat (melyekről őszintén beszélünk, és beszélni fogunk), de ezek a hibák nem jelentik a párt politikájának elferdítését."*[29]

Az önkritika Rákosi-korszakban sűrűn gyakorolt rituáléja szerint elismerte, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetése nagyképűen oktatta ki a művészeket, és hogy a korábbi diadaljelentések ellenére a szocialista realizmus és a szovjet művészet elfogadottsága a művészek körében korántsem volt olyan általános, mint ahogy azt korábban maga is hirdette. A szövetség belső

[29] MNL OL, MDP Agit. prop. O. 276. F. 89. cs. 402. őe.

légköre és színházi szakma általi elfogadottsága Gábor alábbi értékelése szerint nem sokat változott a pártaktíva megalakulása után sem:

„A szövetségi munkában részben a függetlenített titkár, részben néhány vezető művész szava döntött. (Major, Gellért, Horvai, Gábor, stb.) […] Az ideológiai harc, véleménycsere, mely az egész választott vezetőségnek, az egész szövetségi tagságnak feladata lett volna, gyakran csak ezen a szűk körön belüli vitákban, néha torzsalkodásokban folyt és dőlt el, nem a művészek kollektív véleménycseréje révén, hanem néhány vezető művész egymásközti, nem nyilvános vitájában. […] A művészek nagy része nem tudta magát azonosítani azzal a hanggal, ahogy a Szövetség egyes vezetőségi tagjai a művészi, ideológiai kérdéseket tárgyalták. A művészek érzékenységét jogosan sértette a beszámolók, bírálatok gyakran rideg, ledorongoló, kioktató és durva hangja, sértette az, hogy a Szövetség vezetésében, az elvi kérdések megoldásában őket nem vették teljes értékűeknek."[30]

Már az új szakasz jele volt, hogy a gyűlésen részt vevő színigazgatók, akik Sztálin életében feltehetőleg elfogadták volna e formális önkritikát, most ellentámadásba mentek át, és kritikájuk a szövetség működésének alapkérdéseit érintette. Szendrő Ferenc a beszámolót bírálta:

„Gábor elvtárs jelentése lényegében formális. Nem őszinte. Nem hiszek ebben a jelentésben. Nem érzem Gábor elvtársnak az őszinte, kommunista önkritikáját. […] És valóban a színház dolgozói között az a vélemény – és erről beszélni kell – hogy színházi életünket egyes személyek vezetik, mégpedig kizárva a színházi élet dolgozóit, és ezek Gábor elvtárs, Szilágyi elvtársnő, Kende elvtárs és Rohonyi elvtársnő. […] Szövetségellenes hangulat van a színházak dolgozói között. Népszerűtlen. Valóban sóhivatalnak tekintik és érzik a színház dolgozói a szövetséget. […] Én úgy gondolom, hogy mielőtt ezt a jelentését Gábor elvtárs elkészítette volna, jó lett volna, ha elment volna egy pár színházba és megnézte volna, hogy mi folyik ott, milyen élet van az egyes színházakban."[31]

Ilyen személyeskedő támadást a BSZSZ jegyzőkönyveiben soha nem olvashattunk. Saját belső dokumentumaik alapján is kitűnik tehát, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953-ig elsősorban irányítani akart, nem képviselni. Nem a tagság, hanem a pártállami centrum felől fogalmazódtak meg azok a kérdések, melyekkel a szövetség foglalkozott. A Színház- és Film-

[30] Uo.
[31] Uo.

művészeti Szövetséget valójában vezető – a BSZSZ tisztikarához hasonlítható funkciójú – pártaktíva kijelölt tagjai pedig kudarcot vallottak, mind vezetőként, mind érdekegyeztetőként. Néhányuk 1953-ra átlátta a diktatórikus közegbe ágyazott szakmai és érdekvédelmi tevékenység ellentmondásait, de voltak olyanok, mint például Gáspár Margit, a Fővárosi Operettszínház igazgatója, akinek a kommunista ideológiához és gyakorlathoz való hűségét a tapasztalatok sem kezdték ki. Gellért Endre a Nemzeti főrendezője, a kor egyik legelismertebb szakmai tekintélye nem volt ennyire lojális:

> *„Demokratikusabb Szövetségre van szükség és nem diktatórikus Szövetségre […] – ez volt a mi hibánk és az a hibánk még mindig, hogy diktatórikus módon vezetünk csak. […] Félnek és bizalmatlanok, ha bejönnek a Szövetségbe. Nem úgy jönnek, hogy nohát, kíváncsi vagyok, hogy mit mondanak a munkámról, mi volt abban jó és mi volt abban rossz és hogyan tanulhatok abból, amit elmondtak a munkámról, hogyan javíthatom ki a rosszat, hanem rettenetes szurkolással, majdnem azt kell mondanom, hogy olyasmi van, hogy akiről nem beszélnek, az a boldog. És ez rettenetes."*[32]

A belső feszültséget oldandó, lojálisabb káderekkel igyekeztek feltölteni az aktíva vezetőségét. A válság továbbgyűrűzésére utal, hogy 1955. április 30-án az MDP KV Titkárságnak címzett javaslat készül a Színház- és Filmművészeti Szövetség átalakítására. Ugyanakkor, a rendszer jellegéből következően, az „új célok" nem igazán különbözhetnek a korábbiaktól. Talán a nemzeti jelleg kicsit hangsúlyosabb megjelenítése értékelhető az elégedetleneknek tett engedményként.

> *„Biztosítani művészeti életünkben pártunk irányvonalának érvényesülését és a kulturális egységfront megteremtését. Hagyományainkra támaszkodva, az újért harcolva, a jelent segítve kialakítani színház- és filmművészetünk nemzeti jellegét. Irányítani és elősegíteni színház- és filmművészetünk fejlődését a szocialista realizmus útján. Sajátos viszonyainkra alkalmazni és népszerűsíteni a Szovjetunió és a népi demokráciák művészetét, valamint más országok haladó művészeinek eredményeit. Irányítani és segíteni színház- és filmművészeink szakmai és ideológiai továbbképzését. Segíteni az új nemzeti dráma- és forgatókönyvirodalom fejlődését és népszerűsítését."*[33]

Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy az államosítással párhuzamosan, felülről kialakított új szervezeti forma, a Színház- és Filmművészeti Szövetség, a Ka-

[32] Uo.
[33] MNL OL, MDP Tudományos és Kulturális o. 276. f./91. 44. őe.

marához hasonlóan kevéssé volt képes olajozottan, a tagok megelégedésére működni. Megalapítása után nem sokkal mindkét szervezet átalakításra szorult, miközben a BSZSZ 1918–1938 között lényegében azonos szervezeti keretekben volt képes alkalmazkodni a kulturális és gazdasági kihívásokhoz.

Azt, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1953 után hű szövetségesből egyre inkább problémává vált a pártállami színházi irányítás számára, olyan gesztusok váltották ki, mint a Nemzeti Színház *Az ember tragédiája*-előadásának Rákosi által szándékolt betiltása elleni tiltakozás. Az irodalmi közélethez hasonlóan ebben a protestálásban olyanok vitték a prímet, akik a szövetség megalakulásakor még a legelvakultabb tradíciótagadók voltak. Az 1955. október 18-án benyújtott értelmiségi memorandumot néhány, a szövetség diktatórikus irányításában korábban döntő szerepet játszó személy – Major Tamás, Horvai István, Gábor Miklós – is aláírta.[34] A presszió hatására, november 23-án Major, Bessenyei, Várkonyi Zoltán, Olty Magda, Ladányi Mihály, Marton Endre és Mészáros Ági visszavonta aláírását. Ugyanakkor Ruttkai Éva és Gábor Miklós már ellenállt a politikai nyomásnak.

A feloszlatás felé vezető út

Az eddig felsorolt problémák ellenére a Színház- és Filmművészeti Szövetség hosszabb távú hatása a magyar színház modernizációjára nem lebecsülendő. Annak ellenére sem, hogy egyes színházi hagyományokat, elsősorban a két háború közötti bulvárszínházat, mondhatnánk a BSZSZ-vezetők színházainak örökségét értéktelennek, károsnak bélyegezve kizárták a szakmai diskurzusból. Ennek konstatálása mellett is figyelemre méltóak azonban a színház mint autonóm művészeti ág fejlődését kétségtelenül előmozdító szövetségi aktivitásformák és az ezekből kifejlődő szakmai- és művészi tapasztalatok. Ilyen volt a szakirodalomra irányuló figyelem, a Színház- és Filmművészeti Szövetségen belül a Tudományos Osztály létrejötte, a továbbképzés, a szakmai vita, a nemzetközi kapcsolatok szervezetté tétele, a vidéki színházak egyenjogúsítására irányuló törekvés.

Hasonlóan pozitív hatásúak voltak hosszabb távon az elsősorban szakmai körök számára rendezett bemutatkozási formák. Például a Magyar Dráma Hete, a Magyar Színjátszás Ünnepi Hete, a Színházi Fesztivál, valamint a színházművészet részterületeinek (szcenikai osztály, dramaturgiai osztály) a szövetség keretében történő megjelenítése. A műkedvelő színjátszásra is

[34] A tiltakozó aláírások kérdését Pünkösti Árpád dolgozta fel az „ El fogjuk látni pártszerűen az illetők nótáját. Az 1955-ös tiltakozó aláírások és visszavonásuk története." című cikkében. *Mozgó Világ* 1994. 2. szám, 83–101.

rendszeresebb figyelem irányult (üzemi színjátszó csoportok, országos kultúrverseny, brigádműsorok). A pártállami közegben ezek az akcióformák sokszor formálisak lehettek ugyan, de kétségtelenül alakították a szakmában és a társadalmi nyilvánosságban a színházi tevékenységek jelentőségéről alkotott képet.

A forradalom előtti időszakban a társadalmi közhangulat átalakulása a szövetségen belül is mindinkább felszínre hozta a diktatúra korlátozásai miatt keletkezett indulatokat. A Színház- és Filmművészeti Szövetség 1955. szeptember 5-i közgyűlésén az új vezetőség megválasztása volt a fő program. Ezt megelőzően hangzott el Ladányi Ferenc titkári beszámolója, mely a szakma elvesztett bizalmának újbóli elnyerésére tett kísérlet volt. Ebben a szövetség válságát ugyan bevallja, de egyes hibák elismerése után azonnal sorolja az azokat szerinte kompenzáló művészi és ideológiai eredményeket.

> *„a Szövetség ügye, amely – meg kell mondanunk őszintén – kátyúban van, és amelynek ilyetén való állapota tovább nem elviselhető ma már, halaszthatatlanul megvitatásra és megoldásra érett. […] A Színház- és Filmművészeti Szövetség hosszú évek óta létezik és működik. Létezése és működése államunk csekélynek nem nevezhető állami támogatására támaszkodik. Ez az anyagi hozzájárulás természetesen más vonalon, de busásan megtérül, ha diadalmaskodik az elv, az eszme, amiért a Szövetséget életre hívták. Mi volt ez az elv? Mi volt ez az eszme? A Színház- és Filmművészeti Szövetség – éppúgy, mint más művészeti területek szövetségei – abból az indítékból alakult, hogy a színház és film művész-munkásai ne egyenként, egyedül, magukra hagyva igyekezzenek megoldani munkájukból adódó és új világot építő államrendünk feléjük megnyilvánuló igényeiből következő problémáikat, hanem a különböző területek szakmailag és ideológiailag legjobban felkészült művészeinek vezetésével együttesen, kollektíven birkózzanak meg azokkal, és így alapozzák meg eljövendő sikereiket és eredményeiket.”*[35]

E kollektivista kísérletre hivatkozva rehabilitálta Ladányi a szerinte „szakmailag és ideológiailag legjobban felkészült” tagokból álló, lejárt mandátumú korábbi vezetőséget. Az új megválasztása előtt alapszabály-módosításról döntöttek, mely szerint a szövetség elnöksége ezután 15–20 színész- és 10–12 filmes tagból fog állni. (Egy nagyobb létszámú vezetőség korántsem garantált hatékonyabb vagy demokratikusabb működést.) Szavazni csak a jelölőbizottság által javasoltakra lehetett, de a jelenlévők e listáról már kihúzhattak

[35] OSZK SZT Irattár Fond 18/60.

és beírhattak jelölteket. Ugyanakkor az utólag felírtaknak, néhány szavazatukkal, esélyük sem volt a vezetésbe kerülésre.[36]

A szövetség átalakulására utalnak az SZKP XX. kongresszusának 1956. február 25-i titkos ülésén elhangzott Hruscsov-beszédre adott szövetségbeli reakciók is. Az elnökség 1956. június 15-i plenáris ülésére készült határozati javaslatból még úgy tűnik, a vezetőség a beszédre csak kisebb engedményeket ajánlva, az alapkérdéseket nem érintve reagálna.

> *„A kormányzat támogatása céljából írásba kell foglalni és a záróvitán meg kell tárgyaltatni a XX. kongresszus szellemében a színházi és filmélet területén mutatkozó legfőbb problémákat és azok megoldási lehetőségeit. Az így létrejövő határozati javaslatnak el kell ismernie, hogy a területnek feltétlenül szüksége van az általános elvi állami irányításra."*[37]

E dokumentumban ugyanakkor már megjelentek munkaügyi problémák is: a színészmunkanélküliség, a színházak gazdasági és adminisztratív önállóságának hiánya, a jövedelmezőség problémája. Utóbbiról a két háború közötti magánszínházi közegben elképzelhetetlen, az állami támogatást készpénznek vevő véleményt formált a dokumentum szerzője.

> *„Lehetetlenség a színházaktól jövedelmezőséget követelni, amikor a színházjegyek ára korántsem tartott lépést az általános árszínvonal-emelkedéssel, és így a helyzet az, hogy a színház sem az államtól, sem a közönségtől nem kap pénzt. Tudomásul kell vétetni, hogy a színházakra fordított többletkiadás nem deficit és ráfizetés, hanem egy fontos kulturális feladatkör ellátásának költsége, és ha ezen a téren a színház mégis pozitív mérleget ér el, ez csak váratlan haszon."*[38]

Ez a felfogás a színház átpozicionálását, üzleti jellegének teljes elutasítását jelzi. A BSZSZ vállalkozó igazgatói nem képviselték, nem is képviselhették ezt a magabiztos értelmiségi nézőpontot.

[36] Kellér Dezső 6, Szajkó Ferenc 2, Szécsi Ferenc 3, Básthy Lajos 2, Váradi László 1, Révész György 1, Pécsi Blanka 2, Forgács Ottó 1, Makai Margit 3, Bánky Zsuzsa 1, Ugvári László 4, Ajtay Andor 4, Varga Mátyás 2, Láng Rudolf 1, Török Tamás 1, Pethes Sándor 2, Senyei Vera 1, Ranódi László 1, Uray Tivadar 2, Lukács Margit 1, Laczkovich Piroska 1, Benkő Gyula 1, Kőváry Gyula 1, Szabó Sándor 1, Ruttkai Éva 1, Tolnay Klári 2, Alfonzo 2, Suka Sándor 1, Gábor Miklós 1, Bodosi 1, Kalmár László 3, Horváth Jenő 2, Kovács Károly 1, Versényi Ida 1, Fehér Imre 1, Dénes György 1, Tímár József 2, Márki Géza 2, Székely György 2, Bozóky István 2, Czimer József 2, Eiben István 1, Pető Sándor 11, Baló Elemér 1, Latabár Kálmán 1, Hegedűs Tibor 1, Zách János 2. OSZK SZT Irattár Fond 18/60.

[37] OSZK SZT Irattár Fond 18/63.

[38] Uo.

A forradalom idején a szövetségi vezetés egyes korábban befolyásos képviselőit – pl. Gáspár Margitot, Major Tamást – az általuk vezetett társulatok megtagadták. Ez arra utal, hogy nem a szakmai érdekvédelem képviselőiként tekintettek rájuk. A Színház- és Filmművészeti Szövetség átalakult, a közhangulatot immár jobban képviselő vezetése még a forradalom leverése után is ellenállt, a színházak sztrájkoltak. Az alakuló, a társadalmi reakcióktól még tartó Kádár-rezsim kezdetben tárgyalásokba bocsátkozott a Színház- és Filmművészeti Szövetség megújult elnökségével. A cél a konszolidáció elősegítése és a színházak sztrájkjának megszüntetése lehetett. Erről az átmeneti időszakról tudósít az a gyorsírói feljegyzés, mely a szövetség elnökségének a Népművelési Minisztérium képviselőivel 1956. december 27-én tartott megbeszéléséről tudósít.

Jelen voltak Köpeczi Béla mint elnök és mint a minisztérium képviselője, továbbá Balla Katalin, Bessenyei Ferenc, Dayka Margit, Egri István, Hahn György, Kárpáthy Gyula, Nyáry László, Szakáts Miklós, Szász Károly, Tarnai József, valamint Fenyő Imre és később Gellért Endre. Látható, hogy a Színház- és Filmművészeti Szövetséget már nem a pártaktíva tagjai képviselik e tárgyaláson, ahol a minisztériumi megbízottal a szövetség újjászervezésének módjáról és a szakma autonómiájának határairól egyeztetnek. Köpeczi a még óvatos Kádár-féle vezetést képviselve taktikusan, nem támadóan lép fel. Célja a szövetséget irányítók álláspontjának, kompromisszumkészségének felderítése. A filmesekkel együtt- vagy külön működés kérdését veti fel elsőként, bár a lényegi dilemma a szövetség viszonya a Kádár vezette hatalomhoz: „Végre tisztában kell lenni azzal, hogy valóban a szövetség önmaga áll fel filmesek nélkül, ha önmaga áll meg, akkor vezetősége reprezentatív-e, ha igen, akkor hogyan állunk a legalitással és az illegalitással és az ehhez hasonló problémákkal. Ezeket tisztán kell látni."[39]

Köpeczi kész egyeztetni a pesti és vidéki színházakba kinevezendő vezetők kényes témájában is. Az új vagy régi-új igazgatók kinevezése, áthelyezése, a színházak egyfajta újraelosztása 1957 végéig domináns téma a Népművelési Minisztériumból alakult Művelődésügyi Minisztérium és a kulturális irányításban fontos szerepet játszó Aczél György irataiban.

Az 1956. decemberi tárgyaláson a színházak nagyobb autonómiája igényével párhuzamosan felvetődik az állami támogatás esetleges megvonásának veszélye is. Köpeczi tagadja, hogy ilyen szándék lenne: „gazdaságilag is önállóvá kell tenni a színházat, ami nem jelenti feltétlenül a szubvenció megvonását, hanem azt jelenti, hogy gazdaságilag is szabadon mozogjon a szín-

39 OSZK SZT Irattár Fond 18/68/3.

ház, ne legyen állandóan ilyen merev keretek közé beszorítva. Én azt hiszem, ez is egyik nagyon fontos kelléke az önállóságnak."[40]

Az alakuló Kádár-rendszer tehát kezdetben nagyobb autonómiát, ugyanakkor fennmaradó finanszírozást ígért az ellenállásról való lemondásért cserében. Gellért Endre hozzászólásában az átalakítandó szövetség szerinte kívánatos tulajdonságait vázolta. A Vígszínház egykori színészeként Gellért a BSZSZ és a BSZINSZ egyeztetésére épülő, korántsem tökéletes működést is látta, majd a Színház- és Filmművészeti Szövetség munkáját is közelről követte. Emlékezve a magánszínházi működés súlyos pénzügyi korlátaiból következő művészi és repertoár-kötöttségekre, nem javasolta állam és színház 1938 előtti távolságtartó viszonyának visszaállítását. (Nem mintha ez 1956 decemberében még valós opció lett volna.) A magánszínházi formát visszalépésnek ítélte:

> *„Én például vállalom azt, hogy a Nemzeti Színház állami támogatás nélkül önellátó lesz, de akkor Pygmaliont játszik 500-szor, más darab nincs, új díszlet nincs, és akkor nem hozunk Shakespearet vagy Az ember tragédiáját, ami irtózatos pénzbe kerül. Itt van valami veszély, és arról is beszélni kell: ebben a nagy szabadságban majd felszabadul a selejt, és a színházak a könnyű utat választják, a siker-darabokat választják, és egyszerre csak tíz évnek minden eredménye is elpusztul. Mert nem lehet mindig csak a rosszról beszélni, és nem beszélni arról, hogy idejöttek az angolok, és elájultak azon, hogy a Hamletet vagy az Othellót hányszor játszotta el a Nemzeti Színház, hogy mi több Shakespearet játszunk, mint ők. Itt óriási eredmények vannak, amelyekre egész Európában felfigyeltek, hogy mindez lehetséges."*[41]

Gellért sok megőrzendő elemet lát tehát az állami színházi struktúrában, elsősorban a művészszínházi jellegű előadások létrehozásának lehetőségét. Vitatható módon, de a kor szellemében ezeket tekinti kizárólagos értéknek. A Színház- és Filmművészeti Szövetség 1950–1956 közötti működésének formális jellegét, a szervezet teljes politikai alávetettségét ugyanakkor élesen kritizálja. Ebben az az ellentmondásos, hogy 1950 után a szövetség fórumain munkálták ki, határozták meg, sokszor kizárólagos jelleggel, a művészi érték stiláris, formai és eszmei kritériumait. És mikor a szövetség vezetőségének álláspontja némely kérdésben kevésbé dogmatikussá vált, a pártközpont rögtön nyilvánvaló tette számukra szervezetük autonómiájának hiányát.

[40] Uo., 126.
[41] Uo., 128.

„Ha sokat üléseztünk mi a Szövetségben – vagy bárminek nevezzük majd – a baj az volt, hogy a Szövetség javaslatait egy tollvonással megváltoztatták. Elment például javaslatunk a Kossuth díjakra és azután ettől függetlenül kapta meg valaki. Magyarán szólva a Szövetség sóhivatal volt. [...] Ezért lényeges, hogy az egész művészi területet érintő kérdésekben a szakma legjobbjai nyilatkozzanak, akiket az alkotóműhelyek megbíztak. Ezt a javaslatot talán ezután már figyelembe fogják venni, hiszen eddig más okai voltak annak, hogy a javaslatainkat nem vették figyelembe. Egyszerűen ott volt a pártközpont, amely a minisztériumot más irányba nyomta, mint ahogy a Szövetség kérte, és végeredményben ott voltak a személyi kapcsolatok, amelyek megsemmisítettek minden helyes kezdeményezést vagy ezek nagy részét."[42]

Az nem világos, Gellért ekkor mennyire volt tisztában azzal, hogy a rendszer pártállami jellege nem fog változni, tehát az általa javasolt alulról épülő szerveződés eleve kizárt. Hozzászólásának hatására a vitában felmerült egy 1950–1956 között elhallgatott, már a Kamarában is megoldatlan téma: a közös szervezetbe terelt színészek és színigazgatók érdekellentéte, adott esetben szembenállása. Pontosabban, hogy ezek a potenciális konfliktusok miként rendezhetők egyetlen szervezet keretein belül.

„Török Zoltán: Félő, hogy ilyen megoldás esetében a régi Szövetség egyik legnagyobb hibája fog felelevenedni, mégpedig az, hogy a Szövetség nem a színészek Szövetsége lesz, mint ahogyan pillanatnyilag az – én ismertem a régit is és a mostanit is – hanem a színházak hatóságilag kinevezett vezetőinek szövetsége, vagyis majdnem azt lehetne mondani, hogy egy állami szerv, amellyel a színészek, mint munkaadóikkal állnak szemben egy másik platformon, egy másik szinten, ugyanúgy, amint a minisztériumban vagy saját színházaikban állnak szemben velük."[43]

Gellért egyfajta – nem biztos, hogy lehetséges – kiegyezést javasol színészek és színigazgatók között. Az átalakult formában évenként változó színházi vezetőséget, a döntéshozatalban színészek és színigazgatók paritását, valamint a társulat bizalmát élvező igazgatók kinevezését reméli. A forradalom idején a szövetség korábbi vezetői iránt a színészek körében megnyilvánuló ellenszenv, a forradalom brutális leverésének tapasztalata és a szovjet megszállás közegében Gellért alábbi elgondolása csak utópikusnak minősíthető.

42 Uo., 132.
43 Uo., 136.

„Itt két veszély fenyeget. Az egyik: létrehozni kapitalista módra az igazgatók szövetségét, függetlenül ettől a Szövetségtől, a másik: létrehozni egy kontra-szövetséget, amely művészekből áll. Ez lehetetlen dolog, de ugyancsak lehetetlen az, hogy a Szövetségben csak a színházak vezetői képviseljék a színészek ügyeit. Én úgy gondolom, hogyha a színházak élére olyan vezetők, olyan igazgatók és rendezők kerülnek, akik a társulat bizalmát élvezik, akkor elkerülhetetlenül, majdnem alapszabályszerűen azt kell kimondani, hogy a mindenkori, bár évenként változó színházi vezetőség tagja kell, hogy legyen a Szövetségnek, és ezen túlmenően egyensúlyszerűen a színészek számára is részvételt kellene biztosítani a Szövetségben. Most ne a régi felépítésű színházra gondoljatok, és ne is a maira, hanem arra, amelyet szeretnénk kialakítani. […] Hogyan ismerje meg a Szövetség a társulat belső életét, ha nincs ott az, aki vezet és nincsenek ott azok, akiket vezetnek. Itt két veszély lehetséges. Ha csak az igazgatók vannak ott, akkor marad megint az okosok gyülekezete, mely elszakadt a tagságtól. Ha pedig csak a tagságra támaszkodunk és nincsenek ott a művészi vezetők, akkor a legnagyobb tájékozatlanság uralkodik.”[44]

Gellért 1956 decemberében még mintha bízott volna egy harmadikutas megoldásban: egy az egész szakmára nyitott, kevésbé formális, de állam által fenntartott színházi érdekvédelmi szervezet életképességében. „Én azt az álláspontot képviseltem, hogy aki valamelyik színháznál szerződésben van, az szövetségi tag. […] Ez a szervezeti élet csak akkor folyhat, ha állandó vonzóerőt gyakorol a színészekre, ezt csak sokkal szabadabb keretek és formák között lehet megteremteni.”[45] Gellért az 1953 utáni korszak szellemében írókra bízná a színházak irányítását. „De azt hiszem, a jövőben egységesen azt szeretnénk, hogy az eszmei irányítást, a színházak vezetését a magyar íróknak adjuk át. Még nevek is hangzottak el, így Keresztúry Dezső és Illés Endre neve. Mindketten kitűnő emberek, akik rendkívül alkalmasak arra, hogy színházat vezessenek.”[46] Ebből is látszik, hogy Gellért művész-, illetve népművelő színházban gondolkodott. Az nem is kapott hangot a gyűlésen, hogy a színháznak más (például szórakoztató) funkciója is lehet.

A konszolidációt követően az új kulturális politika irányítóinak persze eszükbe se jutott írókra bízni a színházakat, vagy a szövetség átalakítását illetően Gellért tanácsai szerint eljárni. Ehelyett a belügyminiszter 1957. április 20-án feloszlatta a Színház- és Filmművészeti Szövetséget. Ezután Aczél György koordinálásával megkezdődött a színházi mező „újrarendezése”.

44 Uo., 138–139.
45 Uo., 149.
46 OSZK SZT Irattár Fond 18/68/3 153.

E szanálás során a hivatali dokumentumokban a Színház- és Filmművészeti Szövetségnek nem kezdeti dogmatikus tevékenységét kritizálták, hanem antisztálinista fellépését, valamint a forradalom alatti és utáni szerepét. Azokat a törekvéseket tehát, amikor a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetősége először törekedett autonóm módon, a szakmát valóban képviselve fellépni.

A szövetség feloszlatását közvetlenül megelőzően Szőnyi József osztályvezető- helyettes (Budapest Főváros Tanácsa) 1957. március 19-i feljegyzésében elítélően úgy vélekedik, hogy az 1957-es műsorpolitika félreérthetetlenül burzsoá-jellegű, főleg az 1920-as, 1930-as évek sikerdarabjainak színrevitele jellemzi. Szerinte az elmúlt hónapok ideológiai zűrzavara, az állami irányítás gyengülése adott lehetőséget a Színház- és Filmművészeti Szövetségnek arra, hogy a műsorpolitikát – kifejezetten politikai szándékkal – ilyen módon alakíthassa.[47] Szőnyi interpretációjában a szövetség annak a két háború közötti bulvárhagyománynak a propagálója lett, melynek háttérbe szorítására létrehozták. Valójában 1956 után éppen a pártállami színházi irányitás engedte színpadra taktikai okokból e szórakoztató darabokat. Az 1956 előtti repertoárpolitika lazításával a cél a színházi sztrájk letörése után a szakma és társadalom pacifikálása volt.

Dr. Nyáry László (Művelődésügyi Minisztérium, Színházi Osztály) sem talált mentséget a szövetség 1956-os tevékenységére.

> *„Az ellenforradalom leverése után a színházi területet általános dezorganizáció jellemezte. Tagadták az állami vezetés szükségességét és egyedüli irányító szervnek a volt Színház- és Filmművészeti Szövetséget jelölték meg, az államot csak a szubvenció biztosítása tekintetében lettek volna hajlandók elismerni. […] Bebizonyosodott azonban, hogy ezzel az önállósággal színházaink nem tudtak helyesen élni, a színházak műsorát a sekélyes polgári giccs jellemezte."*[48]

A jelentés írója azt az autonómia-törekvést rója fel a szövetségnek, aminek támogatására Köpeczi 1956 decemberében ígéretet tett. *A politikai helyzet alakulása a színházi területen az ellenforradalomtól napjainkig* című, szerző és aláírás nélküli, 1958. június 4-i fogalmazványban a Színház- és Filmművészeti Szövetség már a színházi területen érvényesülő „ellenforradalmi hatás" gerjesztőjének lett kikiáltva.

> *„Az ellenforradalom idején az értelmiségi területek közül a színházi terület egyike volt azoknak, ahonnan a legaktívabb ellenforradalmárok, revizionis-*

[47] MNL OL XIX-I-4-aaa MM Aczél György miniszterhelyettes általános iratai 48. d. 51. tét.
[48] MNL OL XIX-I-4-aaa MM Aczél György miniszterhelyettes általános iratai 51. d. 65. dosszié.

> *ta és egyéb kispolgári nézeteket valló elemek kerültek ki. A Szövetség segítségével számos színházból eltávolították a kommunistákat, egyes helyeken, mint pl. az Operettszínházban a párttagokat fegyelmi elé állították (pl. Keleti László, Hadics László), több helyen ugyancsak eltávolították a kommunista igazgatót (Pl. Major Tamás, Horvai István, Szendrő Ferenc, Ruttkai Ottó).”*[49]

Egy ugyancsak 1958-as *Feljegyzés a Színházi szövetségről* címet viselő irat szerzője pedig szinte már a forradalom kirobbantásával vádolta az akkorra már feloszlatott szövetséget: „A volt Színház- és Filmművészeti Szövetség, mely eszmei és gyakorlati előkészítőjévé vált az ellenforradalomnak, 1956 novembere után személyi összetételét, valamint a terület fertőzöttségét tekintve alkalmatlanná vált elvi, eszmei irányító szerepének betöltésére.”[50] A Kádár-rendszer – akárcsak az Írószövetség esetében – új lapot kívánt nyitni. Ugyanakkor az újraalapított szövetségben, mely a Színházművészeti Szövetség nevet viselte, a mindennapi ügykezelésben az MSZMP és az Művelődésügyi Minisztérium irányítási taktikája már óvatosabb volt, jobban építettek az öncenzúrára.

A Színház- és Filmművészeti Szövetség, akárcsak a Kamara, kevéssé bizonyult tehát reziliens szervezetnek. A pártállami közegben nem tudta hatékonyan képviselni sem a szakma, sem a politikai centrum érdekeit. Ráadásul nem volt olyan közbizalommal bíró vezetője, aki Robozhoz hasonlóan hosszabb távon képes lett volna alkalmazkodni a politikai kontextus leginkább a Szovjetuniótól függő változásaihoz. A kezdetben militáns sztálinista alakulat így – paradox módon – az 1956-os forradalom egyik szellemi előkészítőjévé, majd támogatójává vált. Amikor a Színház- és Filmművészeti Szövetség vezetősége a forradalmat követően megpróbált autonóm szakmai érdekképviseleti fórumot teremteni, akkor a szervezetet feloszlatták. Utódszervezete, a Színházművészeti Szövetség tevékenysége az 1980-as évek végére azonban egyre szakmaibbá vált. Tagozatainak vezetői a pártállami időszak utolsó korszakában a döntéshozatalban aktív partnerek lettek, és fokozatosan igyekeztek visszaszerezni a szakmai autonómia elemeit.

Az 1989-es társadalmi fordulatot követően Magyarországon a kiterjedt – állami, illetve önkormányzati fenntartású – kőszínházak rendszere a közép-európai régióban szinte egyedüliként fennmaradt. Eközben a rendszerváltoztatás óta eltelt időszakban közfinanszírozást remélő alternatív és magánszínházak sora jelent meg. Ez a tendencia a színházi struktúra újbóli átalakulását előlegezi. A repertoárral és szerződtetett társulattal rendelkező kőszínházi modell

[49] MNL OL XIX-I-4-aaa MM Aczél György miniszterhelyettes általános iratok 50. d. 62. tét.
[50] MNL OL MSZMP Tudományos és Kulturális o. 288. f. 33./1958. 12. őe.

kizárólagos jellege fokozatosan csökkenni látszik, így rendszeresek a viták a finanszírozás mértékéről és a felosztás elveiről. A magyar, de elsősorban a budapesti színházi paletta e sokszínűsége a szakmai érdekvédelmi szervezetek feléledő aktivitását is előlegezi.

IRODALOMJEGYZÉK

Források

Budapest Főváros Levéltára (BFL)

VII. 2. e. Cg. 15457. Fővárosi Színház Részvénytársaság iratai

XXV.2.b - 2938 - 1947. A jogszolgáltatás területi szervei. Budapesti Népügyészség iratai. Büntető iratok

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

Népművelési Minisztérium (NM)

XIX-I-3-e Révai József miniszter iratai 1949–1953

XIX-I-3-a Általános iratok 1949–1957

XIX-I-3-o Miniszterhelyettesi értekezletek 1953–1956

XIX-I-3-n Kollégiumi értekezlet 1949–1956

Belügyminisztérium

XIX-B-1-h 1948 Budapesti Színigazgatók Szövetsége működésének felülvizsgálata

Magyar Dolgozók Pártja (MDP)

M-KS-276-65 Rákosi Mátyás titkári iratai 1948–1956

M-KS-276-89 Agitációs és Propaganda Osztály 1950–1956

M-KS-276-91 Tudományos és kulturális osztály 1953–1956

Művelődésügyi Minisztérium (MM)

XIX-I-4-ff Színházi főigazgatóság (főosztály) 1958–1973

XIX-I-4-aaa Aczél György miniszterhelyettes általános iratok

Országos Széchényi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár (SZT)

Irattár Nemzeti Színház iratai, Gazdasági iratok 2. 1935/36 évad. 2. 1–50f. Fond 5/583

Irattár 374 Vígszínház iratai

Irattár Budapesti Színigazgatók Szövetsége irattára 1919–1942

Irattár Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség: Fond 18/60, Fond 18/63, Fond 18/68/1, Fond 18/68/3.

Irattár Magyarics László hagyatéka, Fond 32

A Színház és Filmművészeti Szövetség munkanaplója 1951. július 1. – 1954. december 31. 406. 545

Irattár Staud Géza önéletrajza és tudományos munkásságának jegyzéke – Annalekta 116

Budapesti Közlöny
Magyar Színészet
Színházi Élet
Magyar Törvénytár. 1938. évi törvénycikkek.
Színészek Lapja, 1946–1949.
Színészújság. A Budapesti Színészek Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége Nyugdíjintézete hivatalos lapja, 1930–1931.
Színház, 1945–1949.
Filmművészeti évkönyv 1930–1935.
Fővárosi Közlöny 1930.
Nemzetgyűlési Napló
Mozivilág
Színészújság. A Budapesti Színészek Szövetsége és a Budapesti Színészek Szövetsége Nyugdíjintézete hivatalos lapja, 1930–1931.

Hivatkozott irodalom

Antalfia Antal: Magyar népművelés, in Mártonffy Károly (szerk.): *A mai magyar község: az 1937. évi közigazgatási továbbképző tanfolyam előadásai*, Budapest, Állami Nyomda, 1938, 347–353.
Antalfia Antal: A népművelés története, feladata és szervezete, in Novágh Gyula (szerk.): *Népművelés és szabadidő*, Budapest, Budapest Népművelési Bizottsága, 1939, 9–14.
Antalfia Antal: A Magyar Népművelő Társasága, in *A népművelők munkaközössége felé: A Balatonkenesén 1943. május 19–21-én tartott országos népművelési értekezlet előadásai és vitaanyaga*, Budapest, M. Kir. Orsz. Iskolánkívüli Népművelési Int., 1944, 102–106.
Appadurai, Arjun (ed.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
Bakker, Gerben: *How Motion Pictures Industrialized Entertainment.* http://eprints.lse.ac.uk/27866/1/WP119.pdf (Utolsó letöltés: 2021. 03. 29.)
Balme, Christopher B.: Selling the Bird: Richard Walton Tully's The Bird of Paradise and the Dynamics of Theatrical Commodification. *Theatre Journal*, 2005/1. 1–20.
Balme, Christopher B.: *The Globalization of Theatre 1870–1930: the Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*. Cambridge, New York, NY, Cambridge University Press, 2020.
Baumol, William J. – Bowen, William G.: *Performing Arts, The Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1966.
Bárdos Artúr: *Játék a függöny mögött*. Budapest, Dr. Vajna és Boor, 1942.

Bender, Thomas – Schorske, Carl (szerk.): *Budapest and New York, Studies in Metropolitan Transformation 1870–1930.* New York, Russez Saga Foundation, 1994.

Bigsby, Wilmeth Don B.: *The Cambridge History of American Theatre. Volume Two: 1870–1945.* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Blumenthal, Ben: Europe is Imitating American Theatre Methods, *Exhibitors Herald*, X. évfolyam, 1925. január 31. 46–47.

Bordman, Gerald: *American Operetta. From H. M. S. Pinafore to Sweeney Todd.* New York, Oxford University Press, 1981.

Boross Elemér: *Velük voltam*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969.

Bourdieu, Pierre: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához, in Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 174–186.

Brown, John: Arts Diplomacy: The Neglected Aspect of Cultural Diplomacy in Nancy Snow – Philip M. Taylor (szerk.), *Routledge Handbook of Public Diplomacy*, New York – London, Routledge, 2009, 57–62.

Bródy István: *Mindenki benne van. Egy színigazgató naplójából.* Budapest, Sárik-Nyomda, 1937.

Castiglione Henrik: A mozgóképszínházak viszonyai az új népszámlálás tükrében, *Filmkultúra*, 4. évf. 1931/5. 2–4.

Castiglione Henrik – Székely Sándor (szerk.): *Filmlexikon*. Budapest, Merkantil Ny., 1941.

Corvin, Michel: *Le théâtre de boulevard.* Paris, Presses universitaires de France, 1989.

Elekes Dezső: *Budapest szerepe Magyarország szellemi életében*. Budapest, Budapest Székesfőváros statisztikai hivatala, *Statisztikai Közlemények* 85. 1938.

Espagne, Michel: A francia–német kulturális transzferek. *Aetas,* 19. évfolyam, 2004/3–4. 254–282.

Everett, William A: American and British Operetta in the 1920s: Romance, Nostalgia and Adventure, in Everett, William A. – Laird, Paul R. (eds.) *The Cambridge companion to the musical, Cambridge*; New York, NY, Cambridge University Press, 2017, 99–117.

F. I.: Vallomások. Ben Blumenthal, *Magyarország*, XXXI. évfolyam, 46. szám, 1924. február 24. vasárnap. 6.

F. J.: Színházi krónika, *8 Órai Újság*, 9. évfolyam, 1923. július 8. vasárnap. 9.

Fóthy János: Lázadás a javítóintézetben. Miért mennek tönkre a pesti színházak?, *Színészújság*, 3. évfolyam, 1929/6. 9.

Fürstner, Gabriella: *A Vígszínház háziszerzői.* Bölcsészdoktori disszertáció, 1985. kézirat (OSZK SZT)

Gábor Miklós: *Egy csinos zseni*. Budapest, Magvető, 1995.

Gajdó Tamás: *Az új színpad művésze: Bárdos Artúr pályaképe, 1900–1938.* Veszprém, Pannon Egyetem, 2002.

Gajdó Tamás: *Veszedelmes polgár: Bárdos Artúr pályaképe, 1938–1974.* Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2016.

Gajdó Tamás – Varga Katalin (szerk.): *...or not to be. Molnár Ferenc levelei Darvas Lilihez.* Budapest, Argumentum: PIM, 2004.

Galay Béla: A második zsidótörvény, *Magyar Színészet*, 1. évfolyam, 1939/5. 8–10.

Gerle: Vége a házmester-kisasszony legendának, *Színházi Élet*, 10. évfolyam, 11. szám, 1921. március 13., 19.

Goetschel, Pascale and Yon, Jean-Claude: L'histoire du spectacle vivant: un nouveau champ pour l'histoire culturelle?, in: Laurent Martin – Sylvain Venayre (szerk.): *L'Histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2005, 193–220.

Goetschel, Pascale – Yon, Jean-Claude: *Directeurs de théâtre XIX*^{e}*–XX*^{e} *siècles. Histoire d'une profession.* Paris, Sorbonne, 2008.

Grazia, Victoria: Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920–1960, *The Journal of Modern History*, Volume 61. 1989/1. 53–87.

Harsányi László: És (nem lehet) színész benne… A Színművészeti és Filmművészeti Kamara megalakulásához vezető út, *Criticai lapok*, 24. évfolyam, 2015/13. https://www.criticailapok.hu/43-2016/39094-es-nem-lehet-szinesz-benne-3 (Utolsó letöltés: 2021. 04. 04.)

Harsányi Zsolt: Hallatlan vagyon és hallatlan világhír a budai kocsmában. *Színházi Élet*, 20. évfolyam, 20. szám, 1930. május 11. 30–32.

Hegedűs Tibor: *A színész, a színpad és a hangosfilm.* Budapest, Hindy András Könyvkiadó, 1942.

Heltai Gyöngyi: Bulvárszereposztás. Női szerep- és identitásmodellek a két világháború közötti operettben és színházi sajtóban, 1920–1938, *SIC ITUR AD ASTRA*, 19. évfolyam, 2008/58, 233–269.

Hartog, François: *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat.* Budapest, L'Harmattan Kiadó-Atelier Magyar-Francia Társadalomtudományi Központ, 2006. Atelier füzetek 9.

Herczeg Ferenc: Ellesett párbeszédek, *Új Idők*, 28. évfolyam, 1922. július 9., 25.

Herczeg Ferenc: A kék róka, in *Herczeg Ferenc művei* VII. Budapest, Singer és Wolfner, 1939, 12.

Hlbocsányi Norbert: Színház és vállalkozás. Az Unió Rt és a pesti pénzoligarchák, *Fons*, 21. évfolyam, 2014/2. 139–198.

Horak, Jan-Christopher: Rin-Tin-Tin in Berlin or American Cinema in Weimar, *Film History,* Volume 5, 1993/1. 49–62.

Incze Sándor: Zukor Adolf Budapesten szeretné megcsinálni az európai kis államok Hollywoodját, *Színházi Élet*, 20. évfolyam, 1930/21. május 18. 4–5.

Incze Sándor: A Projectographtól a Paramountig, *Színházi Élet*, 20. évfolyam, 1930/24. június 8. 34–35.

Incze Sándor: *Színházi életeim. Egy újságíró karrierregénye*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1987.

Jánossy Dániel: *Közpénz a kultúrára. Elvi alap és a hazai színjátszás példája* http://szinigazdasag.hu/images/TANULMNY_kultra_s_sznhz.pdf (Utolsó letöltés: 2021. 03. 31.)

Jób Dániel: A közönségről, *Színészújság*, 4. évfolyam, 1930/2. 9.

Kaiser, D.: *The Evolution of Broadway Musical Entertainment, 1850–2009: Interlingual and Intermedial Interference*, https://core.ac.uk/download/pdf/233205563.pdf. (utolsó letöltés: 2021. 03. 28.)

Károlyi Vilmos: Tervezet a vidéki színészet államosítására, *Magyar Színészet*, VI. évfolyam, 1944/5, 2-4.

K. Horváth Zsolt: Mi a – neológ – zsidó? (Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt. Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban), *Jelenkor*, 59. évfolyam, 2016/1, 117–124.

Kiss Ferenc: Boldog és megelégedett Újesztendőt!, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/1, 1–2.

Laczó Ferenc: *Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között: A magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban*. Budapest, Osiris Kiadó, 2014.

Lajta Andor: A magyar filmművészet reneszánsza, *Színházi Élet*, 8. évfolyam, 1919/15. 20.

Lajta Andor: *A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941.* Budapest, Szerző Kiadása, 1942.

Lajta Andor (szerk.): *Filmművészeti évkönyv*. Budapest, Szerző Kiadása, (1929–1939)

Lengyel Menyhért: *Életem könyve*. Budapest, Gondolat, 1987.

Lenkei Zsigmond: Új veszedelem fenyeget, *Mozivilág*, 18. évfolyam, 1929/2. 1.

Leroy, Dominique: *Economie des arts du spectacle vivant: Essais sur la relation entre l'economique et l'esthétique*. Paris, Economica, 1980.

Léner Péter: *Volt egyszer egy színház. A József Attila Színház utolsó két évtizede*. Budapest, Corvina Kiadó Kft, 2013.

Linton, David – Len Platt – Tobias Becker (szerk.): *Popular Musical Theatre in London and Berlin, 1890–1939*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Lo, Jacqueline – Gilbert, Helen: Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis, *The Drama Review*, Volume 46, 2002/3, 31–53.

Magyar Bálint: *A Vígszínház története alapításától az államosításig (1896–1949)*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.

Magyar Lajos: Mai problémák. Könyv, színház, kabaré, *Érdekes Újság*, 6. évfolyam, 1918. 9. sz. 13.

Majtényi György: De elmehet a Kádár Jani a picsába!" Reziliencia az államszocialista Magyarországon, *Replika*, 15. évfolyam, 2015/94. 95–112.

Mally, Lynn: Hallie Flanagan and the Soviet Union, in: Choi Chatterjee, Beth Holmgren (eds.) *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to Present*, New York, Routledge, 2013, 31–50.

Márai Sándor: A gép és a kisipar, *Moziviláq*, 19. évfolyam, 1930/41. 5.

MacDonald, Laura – Everett, William A. (szerk.): *The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers*. New York, Palgrave Macmillan, 2017.

Meidell, Hjalmar: Levél Skandináviából, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/8–12, 6–7.

Móricz Zsigmond: *Naplók 1926–1929*. Budapest, Könyvbazár Kft, 2012.

Nagy Lajos: Blumental mint kultúrtényező. *Nyugat*, 17. évfolyam, 1925/12–13. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00377/11519.htm. (Utolsó letöltés: 2021. 04. 04.)

(-n.): Halló, Amerika!, *Népszava*, 53. évfolyam, 1925. január 31. 5.

Németh Antal: Orosz színjátszás a forradalom óta, *Színészújság*, III. évfolyam, 1930/5, 23.

Németh Antal: A százötvenéves magyar színészet, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/11, 2.

(n. i.): Egy színház karrierje és néhány szó a szerepekről, meg Egressy Gáborról, *Az Est*, 17. évfolyam, 1926. március 7. 12.

N. N.: Beköszöntő, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 1.

N. N.: Filmhírek, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/4, 20.

N. N.: Magyar film-hírek, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 25.

N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/1, 23.

N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/2, 21.

N. N.: Magyar szerzők külföldön, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/2, 24.

N. N.: Magyar darabok bemutatói külföldön, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/5, 14.

N. N.: Az elmúlt szezon magyar darabjai külföldön, *Színpad, Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/6, 1–3.

N. N.: Színházak és a háború, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/8–12, 2.

N. N.: Amberg Gusztáv Budapesten, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3, 6.

N. N.: A darab sajtója, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3. 9.

N. N.: Vegyes, *Színpad: Die Bühne*, I. évfolyam, 1914/3, 24.

N. N.: Budapesti Színészek Egyesülete, *Színházi Élet*, VI. évfolyam, 1917. 9. szám., 10–11.

N. N.: Két hetes szünet és a színész gázsik, *Pesti Hírlap*, 40. évfolyam, 1918. október 20. 7.

N. N.: A színészek a színházak megnyitásáért, *Pesti Hírlap*, 40. évfolyam, 1918. október 30. 8.

N. N.: Csatlakozás a Nemzeti Tanácshoz, *Budapesti Hírlap*, 38. évfolyam, 1918. november 5. 6.

N. N.: *Budapesti Színészek Szövetsége alapszabályai*, Budapest 1918, Thália Műintézet.
N. N.: *A budapesti színigazgatók (színházak, varieték, orfeumok kabarék és egyéb látványosságok vezetői) szövetsége alapszabályai.* Budapest, 1919.
N. N.: Nem lesz mozi a Vígszínházban, *8 Órai Újság*, VI. évfolyam, 15. szám, 1920. október 15. 5.
N. N.: A Marton-ügynökség, in Incze Sándor (szerk.) *A Színházi Élet évkönyve. Művészeti Almanach*, Budapest, A Színházi Élet kiadása, 1921, 186.
N. N.: Blumenthal, in: Incze Sándor (szerk.) *A Színházi Élet évkönyve. Művészeti Almanach*. Budapest, Barta L. Ny., 1922, 146.
N. N.: Ben Blumenthal trösztje, *Szózat*, IV. évfolyam, 1922. február 28. 5.
N. N.: Színház és zene. Szerzők és színészek az új pesti színházért, *Pesti Hírlap*, 44. évfolyam, 1922. június 22. csütörtök. 8.
N. N.: Pesti jogrend, *Szózat*, VI. évfolyam, 46. szám, 1924. február 24. vasárnap. 10.
N. I.: A darab lement – sebesülés nem történt, *Az Est*, 16. évfolyam, 1925. február 8. 13.
N. N.: Budapest Revue Grossing $15,000 Marks City's 1st Advance Sale, *Variety*, Wednesday, March 1925. 3.
N. N.: Haskell mester kritizál, *Pesti Napló*, 76. évfolyam, 1925. február 19., 13.
N. N.: Isten vele, Jakab!, *Új Nemzedék*, VII. évfolyam, 1925. február 26. 6.
N. N.: Az amerikai rendező és a görlök horribilis fizetései terhelték meg túlságosan a Blumenthal színházak budjetjét, *8 Órai Újság*, XI. évfolyam, 1925. június 27. 7.
N. N.: Színház, *8 Órai Újság*, XI. évfolyam, 1925. december 9. 7.
N. N.: Maga csak tudja Intim Pista, *Színházi Élet*, XV. évfolyam, 5. szám, 1925. 30.
N. N.: Ben Blumenthal tervei, *Népszava*, 53. évfolyam, 1925. június 25. 12.
N. N.: Hogy lett a »Huncut kislány«-ból Halló, Amerika!, *Nemzeti Újság*, VII. évfolyam, 1925. október 15. 5.
N. N.: Jack Haskell boxbajnok, *Az Ojság*, VI. évfolyam, 20. szám, 1925. május 17., 5.
N. N.: Roboz Imre vette bérbe a Vígszínházat, *Esti Kurír*, IV. évfolyam, 137. szám, 1926. június 20. 6.
N. N.: Zukor Adolf és a magyar hangosfilm-gyártás jövője, *Színházi Élet*, XX. évfolyam, 1930. 20. sz. 4–6.
N. N.: A színház: üzlet, *Nyugat*, 23. évfolyam, 1930. 2. szám, https://epa.oszk.hu/00000/00022/00482/ (Utolsó letöltés: 2021. 04. 24.)
N. N.: Szeptemberben eltörlik a színházak vigalmi adóját, *Moziviläg* 18. évfolyam, 1930/28. 3.
N. N.: A színházi válság és a hangosfilm, *Moziviläg*, 18. évfolyam, 1930/40. 1.
N. N.: Bajor Gizi – Zukor Adolf, *Moziviläg*, 18. évfolyam, 1930/42. 1.
N. N.: Hammerstein Didn't Pay; Haskell Says Assault Charge Will Go On, *Variety* 1930. szeptember 3. 60.
N. N.: Külföld, *Színészújság*, IV. évfolyam, 1930. 2. 23.

N. N.: Külföld, *Színészújság*, IV. évfolyam, 1930. 3. 27.
N. N.: Nem engedélyeznek kino-varietékat. *Pesti Hírlap,* 54. évfolyam, 1932. január 9. 10.
N. N.: Important post for Frank Farley, *Paramount International News*, Vol. 2. No 3. 1935 May 1st, 8.
N. N.: A színészkamara megválasztotta tisztikarát és képviselőit. Főtitkár: Cselle Lajos, *Új Magyarság.* 5. évfolyam, 297. szám, 1938. dec. 31. szombat. 13.
N. N.: Kiss Ferenc beszéde, *Magyar Színészet*, I. évfolyam, 1939. 1, 3.
N. N.: Kiss Ferenc beszéde, *Magyar Színészet*, I. évfolyam, 1939. 9, 3.
N. N.: A vidéki színházak műsorellenőrzése, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940. 9, augusztus, 4.
N. N.: A pestvármegyei Faluszínház bemutatkozása, *Magyar Színészet*, II. évfolyam, 1940/10. 10.
N. N.: A Nemzeti Munkaközpont szabadidő-szervezete pályázatot hirdet egyfelvonásos színdarabra, *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 1941/2. 7.
N. N.: Választmányi határozatok. A Kamara színművészeti főosztálya választmányának f. évi augusztus 16. és 28-i üléséből. *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 1941/9. 2–6.
N. N.: *Magyar Színészet*, IV. évfolyam, 1942/11. 7.
N. N.: Válasz a Magyar Szemlének, *Magyar Színészet*, V. évfolyam, 1943/9. 3.
N. N.: Honvéd nap tartása a színházakban, *Magyar Színészet*, VI. évfolyam, 1944/4. 2.
N. N.: Új utakon, *Színészek Lapja,* 1948. április, 1.
Patkós György: Az új magyar színház feladata, *Magyar Színészet*, I. évfolyam, 1939/2. 3.
Pavis, Patrice: *Le théâtre au croisement des cultures.* Paris, José Corti, 1990.
Pártos Erzsi: *Köszönöm!.* Budapest, Arany János Ny., 1941.
Perczel Zita: *A Meseautó magányos utasa.* Budapest, Áron Kiadó, 2000.
Pór Katalin: *De Budapest à Hollywood, Le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien 1930–1940.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
Pukánszkyné Kádár Jolán (szerk.): *A Nemzeti Színház százéves története. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez.* 2. kötet, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938.
Pukánszkyné Kádár Jolán: *A Nemzeti Színház százéves története.* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940.
Rosenwein, Barbara H.: Problems and Methods in the History of Emotions, in *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions* (1.) 1. online: http://www.passionsincontext.de/uploads/media/01_Rosenwein.pdf
Schweitzer, Marlis: *Transatlantic Broadway. The Infrastructural Politics of Global Performance.* London, Palgrave Macmillan, 2015.
Sebestyén György: Megalakult a Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség, *Színészek Lapja,* 1949. Augusztus–november, 6–8.

Shane, Rachel: Inciting the Rank and File: The Impact of Actors' Equity and Labor Strike, 5. (http://barnettcenter.osu.edu/sites/default/files/2019-08/inciting_the_rank_and_file.pdf – Utolsó letöltés: 2021. 04. 20.)

Staud Géza: *Színházi rendeletek és jogszabályok gyűjteménye (1945–1948).* Budapest, Antiqua Nyomdai és Irodalmi Rt, 1948.

Staud Géza: Búcsú és üdvözlés, *Színház*, I. évfolyam, 1945. 1. 3.

Staud Géza: Letelt a türelmi idő, *Színház*, I. évfolyam, 1945. 3. 11.

Staud Géza: A magánszínházak műsorpolitikája, *Színház*, I. évfolyam, 1945. 14. 12.

Staud Géza: Az együttes felé, *Színház*, II. évfolyam, 1946. 2. 3.

Staud Géza: Beszámoló, *Színház*, II. évfolyam, 1946. 18. 10.

Staud Géza: A polgári dráma válsága, *Színház*, II. évfolyam, 1946. 24. 14.

Staud Géza: A jövő drámája, *Színház*, II. évfolyam, 1946. 25. 3.

Staud Géza: Valami a sztárok mentségére *Színház*, II. évfolyam, 1946. 41. 17.

Staud Géza: A magyar művészetpolitika új útja, *Színház*, III. évfolyam, 1947. 20. 3.

Staud Géza: Színészek válaszúton *Színház*, III. évfolyam, 1947. 35. 1.

Staud Géza: Nincs ember, *Színház*, IV. évfolyam, 1948. 9. 3.

Staud Géza: Az operett válsága, *Színház*, IV. évfolyam, 1948. 14. 1.

Szász Zoltán: Ezredesek, miniszteri tanácsosok, *Színházi Élet,* 16. évfolyam, 1926/29. 16.

Székely György (szerk.): *Magyar színházművészeti lexikon.* Budapest, Akadémiai Kiadó és az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1994.

Székely Iván: Reziliencia: a rendszerelmélettől a társadalomtudományokig, *Replika,* 15. évfolyam, 2015/94. 7–23.

Szigeti Gyula: *A gazdasági válság Budapest életében.* Budapest, Központi Statisztikai Hivatal, Statisztikai közlemények 76. 1940.

Taylor, John Russel: *Roboz: a Painter's Paradox.* Lords Wood, David Messum Fine Art, 2005.

Ty.: Mit keresnek a starok?, *Színházi Almanach. A Délibáb karácsonyi ajándéka*, Budapest, Tolnai nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat R. T., 1930, 80.

Újhelyi József: Színházi „átállítás". *Magyar Színészet*, III. évfolyam, 9. szám, 1941. szeptember, 1–2.

RÖVIDITÉSJEGYZÉK

Agit. Prop. = Agitációs és Propaganda
BSZINSZ = Budapesti Színészek Szövetsége
BSZSZ = Budapesti Színigazgatók Szövetsége
d. - doboz
i. m. = idézett mű
őe. = őrzési egység
uo. = ugyanott
o. = oldal
vö. = vesd össze
tét. = tétel
in = benne
ford. = fordította
szerk. = szerkeszette

L'Harmattan France
5-7 rue de l'École Polytechnique
75005 Paris
T.: 33.1.40.46.79.20
Email: diffusion.harmattan@wanadoo.fr

L'Harmattan Italia SRL
Via Degli Artisti 15
10124 Torino
Tél: (39) 011 817 13 88 / (39) 348 39 89 198
Email: harmattan.italia@agora.it

Korrektúra: Varga Kinga
Borítóterv: Kára László
A címlapon szereplő Vígszínház-fotó Klösz György felvétele. Fortepan/Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.08.108, a New York-i Paramount Theatre fotóját Erik Drost készítette.
Tördelés: Kovácsné Daróczi Annamária
Nyomdai kivitelezés:
Felelős vezető: